ISTORIA ARTEI RUSE
ORAȘUL ALB
Mihail Allenov
Lev Lifshits
ISTORIE
ARTA RUSĂ
VOLUMUL I-II
Lev Lifshitz
ARTA RUSĂ
SECOLELE X-XVI
volumul i
Moscova, 2007
ORAȘUL ALB
Editura „Orașul Alb”
Director K. Cecenev
Director al editurii A. Astakhov Director comercial Y. Sergey Redactor-șef N. Astakhova
Editor N. Borisovskaya
Proiectare si layout: S. Novgorodova Coritor A Novgorodova
ISBN 9785-7793-12615
UDC 72.033.3
BBC 85.11
C75
Tiraj 3000
Tipărit în Italia
ID licență nr. 04067 din 23 februarie 2001, Editura Bely Gorod,
111399, Moscova, st. Metallurgov, d. 56/2
Tel: (495) 780-3911, 780-3912, 916-5595, 688-7536, (812) 766-3393
Fax: (495) 916-5595, (812) 766-5806
Pentru achizitionarea cartilor
contact pentru publicarea prețurilor
la adresele: 105264, Moscova,
Sf. Pervomaiskaya superioară,
49a, bld. 10, pagina 2
Tel: (495) 780-3911, 780-3912
111399, Moscova, st. Metallurgov, d. 56/2
Tel. (495)916-5595
E-mail: belygorod@mail.ru
Site-ul editorului: www.belygorod.ru

Abrevieri acceptate
BRAN - Biblioteca Academiei Ruse de Științe
VGMZ - Muzeul-Rezervație de Stat de Istorie, Arhitectură și Artă Vologda
VSGMZ - Muzeul-Rezervație de Stat Vladimir-Suzdal
GIM - Muzeul Istoric de Stat, Moscova
GMMK - Muzeul-Rezervație de Stat Istoric și Cultural „Kremlinul din Moscova”, Moscova
Galeria de Stat Tretiakov, Moscova
GE - Muzeul Ermitaj de Stat, Sankt Petersburg
KMRI - Muzeul de Artă Rusă din Kiev
Kizhi - Muzeul-Rezervație de arhitectură populară din lemn și etnografie, Kizhi
NGOMZ - Rezervația Muzeului Unit al Statului Novgorod
Noul Ierusalim - Muzeul de Stat de Istorie, Arhitectura si Arta "Noul Ierusalim", Istra
PGMZ - Muzeul-Rezervație de Stat Pskov
RAS - Academia Rusă de Științe
RSL - Biblioteca de stat rusă, Moscova
RNL - Biblioteca Națională a Rusiei, Sankt Petersburg

SPMZ - Muzeul-Rezervație de Stat de Istorie și Artă Sergiev Posad
TsMiAR - Muzeul Central al Culturii Veche Ruse
și Arta numită după Andrey Rublev, Moscova
YIAMZ - Muzeul-Rezervație de Stat de Istorie, Arhitectură și Artă
Yaroslavl

Conţinut

De la autori

Istoria artei ruse oferită cititorului acoperă toate etapele
L dezvoltarea de-a lungul mileniului - de la secolul al IX-lea până la începutul secolului al XX-lea. Oferă o descriere generalizată, dar în același timp sistematică și consecventă a principalelor și mai interesante fenomene și evenimente artistice asociate cu construcția de temple, cetăți și palate, crearea de lucrări remarcabile de arte plastice, artă aplicată, pictură - icoane. , tablouri, ansambluri de picturi monumentale, sculpturi. , produse ale maeștrilor bijutieri. Autorii, ținând cont de rezultatele cercetărilor din ultimii ani, de opiniile care s-au consacrat astăzi în știință, au căutat să arate modul în care problemele care i-au îngrijorat au fost implementate în opera celor mai semnificativi maeștri, modul în care idealurile morale și estetice. ale vremii au fost întruchipate. A fost la fel de important să se ofere cititorului o idee despre trăsăturile de stil ale etapelor individuale ale evoluției artei, fiecare dintre ele având propria sa față unică, evident datorită faptului că reprezentanții tuturor tipurilor de creativitate se străduiau să întruchipează o idee comună pentru toți. Dezvăluirea, dezvăluirea sensului său este cea mai importantă sarcină pentru un istoric de artă. Această sarcină a determinat în mare măsură metoda de construire a textului, mai ales în prima parte a cărții, dedicată perioadei Evului Mediu. Istoria dezvoltării arhitecturii, picturii icoanelor și bijuteriilor formează aici un singur tablou, care permite, pe cât a putut autorului, să simtă timpul, să înțeleagă

depozitul deosebit, intonația deosebită a limbajului în care acesta. vorbit, să încercăm să citim ceea ce ne-a ajuns de la el.

Stilul artistic este considerat ca un fel de diapazon spiritual, în conformitate cu care se formează structura intonațională și figurativă a lucrărilor create de arhitectură, pictură, arte plastice și artă aplicată. Ei poartă în structura lor, indiferent de voința creatorilor lor, codul unic al epocii care i-a chemat la viață.

Cu stilul, care este o „valoare variabilă”, în funcție de climatul spiritual și politic care predomină la un moment dat în zone destul de mari, interacționează constant cu o „valoare constantă” - factorul „școlii”, adică tradiția artistică locală asociată cu tehnicile durabile și abilitățile meșteșugărești proprii maeștrilor, precum și cu obiceiurile tradiționale, gusturile și preferințele clienților lucrărilor lor.

Considerând monumentele de artă ca dovezi ale unor epoci trecute și ca mesaje adresate prin capul contemporanilor nouă, comparându-le,

cititorul are ocazia de a se familiariza cu varietatea uimitoare de maniere, stiluri și tendințe creative individuale asociate cu tradițiile artistice cultivate în diferite orașe și regiuni ale vastului stat rus.

Și, în același timp, în ciuda tuturor diferențelor și a perioadelor uriașe de timp care separă viața creatorilor lor, ei au acea proprietate comună pentru toate lucrările, care este esența gândirii artistice naționale, acel ideal care în orice moment a fost deosebit de apropiat. şi de înţeles sufletului rus.persoană.

Operele de artă care au surprins timp de secole modul de gândire al creatorilor lor, sentimentul lor viu, ne permit să vedem cât de diferit, în diferite epoci, s-a dezvoltat relația oamenilor cu Dumnezeu, societatea, statul, între ei, cum s-a dezvoltat percepția asupra lumea din jurul nostru s-a schimbat, să înțelegem ce idealuri s-au ghidat după ceea ce au apreciat în mod special și în ce au găsit sensul și scopul vieții.

O mare atenție în Istorie este acordată luării în considerare a procesului de schimbare constantă a atitudinii societății față de artă însăși, sarcinile ei, locului care i se atribuie în viața de zi cu zi, viața spirituală, socială și politică. Dacă în primele etape de dezvoltare, în secolele X-XIII, operele de artă aproape că nu se separă de mediul obiectiv care înconjoară o persoană într-un templu, în camerele unui prinț sau în propria sa casă, atunci în secolele următoare ele dobândiți capacitatea de a reflecta structura vieții spirituale a unei persoane, o privire asupra liniștii care vine din adâncul sufletului său. Ei sunt separați de realitatea înconjurătoare și devin mai mult parte a conștiinței personale. Ei măresc treptat caracteristicile expresiei și dinamicii, reflectând ideile și reflecțiile figurative ale clienților și creatorilor lor.

Pierzând treptat funcțiile aplicate asociate creării unui mediu obiectiv pentru viața cotidiană și spirituală a reprezentanților diferitelor grupuri și clase ale societății, arta se transformă într-un sistem „limbaj” complex, reprezentând nu atât imaginea canonică a lumii, cât interpretând-o. În a doua jumătate - sfârșitul secolului al XVII-lea, opera artiștilor a început să fie tratată ca o formă specială de activitate intelectuală și estetică individuală.

A doua secțiune tratează arta secolului al XVIII-lea - începutul secolului al XX-lea. La începutul și la sfârșitul acestei perioade a istoriei naționale se pot remarca evenimente simetrice care nu au fost cauza, ci un semn, un „simbol și simptom” al unei schimbări radicale în întregul sociocultural.

peisaj - aceasta este întemeierea în 1703 a Sankt-Petersburgului, devenită un deceniu mai târziu, după mutarea curții regale aici, capitala imperiului; și transferul în 1918 a capitalei de la Sankt Petersburg, care pierduse și mai devreme, odată cu declanșarea Primului Război Mondial, denumirea inițială, numită Petrograd, la Moscova. Prin urmare, materialul acestei secțiuni se află într-un spațiu istoric clar conturat cronologic și semnificativ, care odată a fost numit „perioada Petersburg”.
Participarea la un complex istoric și cultural atât de puternic precum Bizanțul, înrădăcinat în pământul elenistic, precum și poziția mediană, intermediară a Rusiei între lumea orientală și cea occidentală, pentru o lungă perioadă de timp au predeterminat originalitatea dialogului dintre arta rusă și artă și cultura Occidentului romanic - un dialog care a rămas în orice moment foarte intens. , dar cu raporturi diferite între forțele de atracție și respingere în diferite perioade. De la începutul secolului al XVIII-lea, în epoca reformelor lui Petru, acest dialog capătă caracterul unei orientări conștiente spre stăpânirea experienței artistice europene – o orientare ridicată la rangul de politică de stat. Acest „occidentalism” programatic formează, ca să spunem așa, superplotul artei rusești din perioada Sankt Petersburg. În cadrul ei reiese o serie de suișuri și coborâșuri și ciocniri specifice care au consecințe de amploare, care constituie câmpul problematic al expunerii. Acestea includ, de exemplu, următoarele: începutul și soarta antitezei „Moscova - Petersburg”; simbolismul mării și al navei în legătură cu iconografia turnului și a cupolei și, în general, a compozițiilor înalte din arhitectura rusă. Principiul noii „regularități” europene în practica urbanistică; modalitățile de asimilare și formare a sistemului genurilor și imaginea de perspectivă a lumii în artă, unde memoria reprezentării icoanelor era încă vie. Schimbarea rolurilor culturale ale Moscovei și Sankt Petersburg la sfârșitul perioadei analizate. Asimilarea târzie a „normelor” artei europene ca factor de originalitate artistică a monumentelor școlii rusești.
Unul dintre cele mai semnificative momente ale acestei originalități se află într-o relație aparent neașteptată cu ideea medievală de artă, care, fiind respinsă și infirmată de europenismul petrin, s-a dovedit a fi reprodusă în mod paradoxal într-o formă diferită. Constă în includerea artei într-un set de măsuri destinate recreării practic efective a lumii și a omului (în Evul Mediu, aceasta era dispensa „orașului sufletului uman”),
De la autori
nouă
adică în înțelegerea artei nu ca „scop în sine”, ci ca mijloc. De aici – predominarea problemelor etice în creativitatea artistică asupra celor estetice propriu-zise, pătrunderea esteticii cu patos etic. Această calitate a marcat conceptele arhitecturale ale lui Vasily Bazhenov și opera lui Alexander Ivanov și un fenomen atât de specific național în viața artistică a Rusiei în secolul al XIX-lea ca activitatea Asociației Expozițiilor de Artă Itinerante. Înțelegerea activității artistice ca „smart doing” în corelarea obligatorie cu un anumit ideal al unui mod de viață just, precum și conștiința naturii paradoxale a unei astfel de subordonări a „artelor libere” față de scopuri externe, este frumos exprimată de Alexander Ivanov într-o conversație cu Nikolai Chernyshevsky: „Arta, a cărei dezvoltare o voi sluji, va fi dăunătoare prejudecăților și legendelor, o vor observa, vor spune că încearcă să transforme viața - și știți, acești dușmani ai arta va spune adevărul: chiar așa este.
Scopul principal al publicației este de a prezenta cea mai compactă și, în același timp, coerent și sistematică prezentare a istoriei artei plastice rusești din secolul al X-lea până la sfârșitul perioadei Sankt

Petersburg. Sarcina implică în mod firesc anumite principii pentru selecția și expunerea materialului. În primul rând, este necesară prezentarea adecvată a capodoperelor, creații remarcabile de inteligență artistică. Dar în afara ideii modalităților de mișcare, adică în afara contextului istoric și istorico-artistic general, este imposibil să descriem originalitatea individuală și, prin urmare, demnitatea artistică a monumentelor remarcabile, fără a implica un material care este artistic mai puțin. semnificativ, dar important în alte moduri. Dar ea este implicată numai în măsura în care desemnează liniile principale ale procesului artistic și numai în măsura necesității de a da acestor linii aspectul unei imagini inteligibile și coerente, care să aibă o asemănare recognoscibilă cu realitatea istorică. Prin urmare, a fost necesar să se țină cont de o împrejurare atât de cunoscută precum accelerarea din ce în ce mai mare a schimbărilor pe scena istorică, motiv pentru care panorama și relieful evenimentelor artistice, pe măsură ce ne apropiem de vremea noastră, devin mai complex gradate în conformitate cu abundența crescândă a numelor individuale și a scrisului de mână.
Mihail Allenov
Lev Lifshits
Arta slavilor estici
Primele secole ale erei noastre pe vastele teritorii ale Europei Centrale și de Est, de la Oder până la mijlocul Niprului, și pe alocuri până la Don, de la coasta Baltică până la Dunăre, apar triburi, trăsături ale vieții. si cultura materiala din care dau
motiv pentru ca istoricii să-i identifice cu slavii timpurii. Cu ei, oamenii de știință asociază obiectele de uz casnic, inventarul funerar recipient, unelte mestesugaresti, decoratiuni, din
grăbirea către culturile arheologice din secolele I-V - Zarubenets, Praga, Kiev, Penkovsky. Datele obținute de arheologi completează rapoartele despre slavi, care, începând cu secolul al VI-lea, apar constant în scrierile bizantine.
autorii 1.
Relocarea triburilor slave pe
cele mai largi teritorii au contribuit în mare măsură la tipul extensiv de agricultură comun în mediul lor.
vovanie - agricultura de tăiere și ardere - și stilul de viață semi-sedentar asociat acesteia. În procesul de migrare și dezvoltare a noilor pământuri, aceștia au intrat în contact strâns cu diferite popoare. Timp de secole, cei mai apropiați vecini ai slavilor au fost triburile de celți, franci, germani, balți, precum și ugro-finlandezi, iliri, traci, iranieni. În diferite secole, triburile slave
făceau parte din uniuni intertribale și formațiuni statale fondate de goți, huni, avari și mai târziu de khazari și normanzi. Echipele lor s-au îndepărtat
campanii, a participat activ la numeroase evenimente care au avut loc pe malul Mării Caspice, pe Don și Volga, în regiunile Dunării și în Crimeea. De o importanță deosebită pentru ei
a avut contacte comerciale, politice, militare cu succesorul culturii antice – Bizanțul.
Astfel de contacte au contribuit la asimilarea trăsăturilor diferitelor arte și meșteșuguri.
tradiții fief, ale căror origini datează din cele mai vechi civilizații ale Europei și Asiei. Au fost împrumutate nu numai forme individuale și motive ornamentale, ci și redări iconografice și tehnici tehnologice. Acest lucru este dovedit de obiectele de uz casnic, unelte, bunuri funerare, arme, bijuterii găsite în cimitire și în așezările excavate de arheologi.
Printre numeroșii factori care au determinat trăsăturile specifice ale comunității culturale slave timpurii emergente, care au influențat natura

fenomenului care se potrivește cel mai mult conceptului de „tip de gândire artistică”, ar trebui să se distingă doi principali. Prima dintre ele este prevalența credințelor animiste în numeroase spirite impersonale bune și rele care înconjoară o persoană pretutindeni, capabile să apară în imagini diferite („vârcolaci”) și culte de „ordin inferior” asociate cu zeii patroni ai clan și trib, contribuind la bunăstarea acestuia, protejându-și pământul și efectivele, dându-le fertilitate.
Ideile despre originea și structura universului („cosmogonie” și „cosmologie”), despre lumea ideală a zeilor, pe care s-au construit sistemele mitologice din China, India, Iran, Grecia și Roma, erau slab dezvoltate. Imaginile mitologiei slave nu au constituit o lume atât de specială, nu au fost separate de cursul cotidian al vieții umane, care și-a pus amprenta asupra naturii interpretării lor picturale. Locul imaginilor plastice antropomorfe și zoomorfe ale zeilor și eroilor mitologiei clasice, înzestrați cu chipuri și personaje, este ocupat de obiecte naturale reale, sau de idoli și imagini-semne foarte schematizate - amulete, amulete. Se știe că
Legătură Rhyton din Mormântul Negru
A doua jumătate a secolului al X-lea
Detaliu
corn tur; forjare - argint, aurire, embosare, gravură, Muzeul de Istorie de Stat Niello, Moscova
1 V.V. Sedov. Slavii în antichitate. M., 1994; V.V. Sedov. Slavii în Evul Mediu timpuriu. M., 1995; VL. Petrukhin, D.S. Raevski. Eseuri despre istoria popoarelor Rusiei în antichitate și în Evul Mediu timpuriu. M, 1998.

Templul lui Perun pe Peryn lângă Novgorod. Reconstrucția secolului al X-lea
Ne. 13:
Stânga sus:
Inele temporare. secolul al X-lea
Argint, filigran, forjare Diametru 8,2-8,6 cm și 9,3-10 cm Muzeul Ermitaj de Stat, Sankt Petersburg
Pe dreapta:
Inelele temporale sunt cu șapte fascicule. Secolele X-XI Argint, turnare, forjare, goană, gravură. 3,2 x 5,8 cm;
3,5 x 5,8 cm
Muzeul Ermitaj de Stat, Sankt Petersburg
Pandantive în formă de luni și stele secolul VIII
Argint cu aurire. 9 x 5 cm Muzeul de Istorie a Ucrainei, Kiev
1 Mitologia slavă. Dicţionar enciclopedic. M., 1995; Din istoria culturii ruse.Rusia antica.
M., 2000. Vol. 1, p. 235-260.
2 BA Rybakov. Păgânism
Rus antic. M., 2001,
cu. 156-184.
slavii venerau dealuri, râuri și lacuri, copaci giganți izolați, crânguri și pietre de o formă extraordinară. Statuile de piatră ale idolilor găsite de arheologi de cele mai multe ori diferă puțin de astfel de pietre. Venerarea celor mai vizibile părți și trăsături ale peisajului a fost cel mai probabil asociată cu habitatul clanului, tribului, locurilor de înmormântare ale strămoșilor, cu convingerea prezenței lor invizibile aici. Trăsăturile antropomorfe apar în statuile zeilor foarte puțin și sunt extrem de schematice, așa cum arată, de exemplu, capul unui idol de piatră din colecția Muzeului Novgorod și faimosul idol Zbruch (Muzeul Național, Cracovia)1.

Al doilea factor este amploarea și intensitatea contactelor culturale, care explică varietatea motivelor și formelor care se observă în cele mai perfecte monumente ale meșteșugului maeștrilor slavi propriu-zis, care datează din secolele VII-X. Este, de asemenea, asociat cu un astfel de fenomen precum syncre

Urcior de lut cu „calendar de poiana". Muzeul istoric de stat din Kiev secolul al IV-lea

tizm, adică o combinație în rituri de cult și decor a obiectelor rituale de elemente caracteristice diferitelor religii. Sincretismul ar putea fi numit una dintre cele mai vizibile trăsături ale culturii slave de-a lungul perioadei precreștine a istoriei sale.

Deși există dovezi rare și contradictorii ale izvoarelor scrise despre sanctuare păgâne care au existat pe teritoriile slavilor occidentali, balților și germanilor (de exemplu, despre sanctuarul zeului Svetovit din Arkona, menționat de autorul secolului al XI-lea, episcopul). Titmar din Merseburg), până în prezent în teritoriul locuit de triburile slave răsăritene urme de structuri monumentale pe locurile sanctuarelor tribale comune din perioada prestatală, adică cele care au existat cel puțin încă din secolul al IX-lea, au nu a fost găsit. Rămășițele sanctuarelor au fost descoperite de arheologi în multe locuri, inclusiv la Kiev; în Ucraina lângă Jytomyr, lângă râul Glino-cinci - un cruciform mare în ceea ce privește depresiune în pământ, cu un foc puternic în centru și focuri mari în trei corzi, de-a lungul marginilor cărora există gropi, eventual din stâlpi- idolii care stau în ele; sanctuarul rotund Rzhavinsky din vestul Ucrainei; în Peryn lângă Novgorod, având în plan o formă de opt petale. Erau în sensul literal al cuvântului „locuri" de închinare rituală și de sacrificiu, îngrădite, în unele cazuri, având posibil acoperișuri simple. Dar nici rămășițele structurilor, nici soluțiile de amenajare a spațiului nu dau motive să vorbim despre existența templelor aici. În plus, prezența lor sugera existența unui ritual religios complex și a unui strat social special (casta) de preoți, informații despre care niciunul dintre autorii antici care au scris despre slavi nu are informații despre care. Chiar și un fel de „panteon", amenajat de prințul Vladimir Svyatoslavich la Kiev în 980, era o piață deschisă, care se distingea în spațiul orașului prin poziția sa centrală și o formă specială de plan cu mai multe petale. Este de remarcat faptul că sanctuarele vechilor celți aveau un caracter similar, mai mult un loc sacru decât un templu.

În mod evident, înțelegerea noastră a formelor timpurii de artă slavă este incompletă, deoarece, datorită caracteristicilor materialelor în sine, țesăturile, sculpturile în lemn și articolele din piele, care au jucat un rol important în viața de zi cu zi, nu au ajuns la noi. Prin urmare, cea mai mare parte a descoperirilor sunt produse din metale feroase și neferoase, vase ceramice. Cu toate acestea, toate obiectele găsite de arheologi în așezările slave, așezările, locurile de înmormântare, au trăsături pronunțate care vorbesc despre funcția și „statutul social" lor - aparținând anumitor secțiuni ale societății: nobilimea tribală, bătrânii și șefii tribului, care au îndeplinit simultan funcţii preoţeşti, soldaţi, fermieri. Aceste semne includ forme, material, tehnologie de fabricație, ornamente.

Unele dintre ele sunt articole din import pe care proprietarii lor le-au achiziționat de la comercianți sau aduse din campanii îndepărtate, altele au fost create în imitația unor mostre autorizate importate în mari centre meșteșugărești slave, iar altele sunt produse ale meșteșugarilor locali. Prima și a doua grupă includ lucruri care au aparținut reprezentanților aristocrației tribale și ai miliției. Practic, acestea sunt arme din metal, piese de ham de cai, amulete, elemente de fixare a

fibulei, decorate cu email champlevé; vase rituale ornamentate realizate pe roată de olar, destinate meselor festive, libațiilor de jertfă și sărbătorilor funerare; bijuterii - brățări, margele, piepteni de os, inele temporale, pandantive. Al treilea grup poate
i se atribuie figurine de idoli din piatră și ustensile din stuc. Măsura perfecțiunii artizanale a majorității lucrurilor create de meșterii locali a fost determinată de funcțiile lor zilnice. Elementele de artă, acuratețea redării unei forme tridimensionale abstracte, măsura depășirii rugozității și inerției materialului natural, minuțiozitatea tratamentului de suprafață, natura și abundența ornamentației sunt îmbunătățite vizibil în obiectele care, așa cum s-ar putea presupune , avea un scop ritual. Astfel, modelele fine care acopereau pereții vaselor de lut pot reprezenta simboluri ale fertilității, soarelui, apei și focului. Este cunoscut un vas din secolul al IV-lea (Muzeul de Istorie a Ucrainei, Kiev), a cărui ornamentare, potrivit lui BA Rybakov, este un fel de calendar asociat cu ciclurile naturale și agrare2. Formele unor ceramice mărturisesc că meșterii au imitat ustensile luxoase din import, inclusiv din metal, folosind lustruirea neagră pentru a face suprafața să strălucească.
Forma decorativă în sine a avut un set de semnificații diferite. Așadar, unul dintre cele mai caracteristice articole de bijuterii pentru coafura femeilor slave au fost inelele temporale. Erau țesute în păr sau atârnate de bandaj. Potrivit acestora, a fost posibil să se distingă reprezentanți ai diferitelor triburi - Radimichi, Vyatichi, Glades, Drevlyans și așa mai departe. Cele mai vechi dintre ele, aparținând așa-numitei culturi „Praga-Korchak” din secolele V-V, erau inele cu un diametru de doi până la șase centimetri, realizate din sârmă de bronz placată cu argint și terminate într-un capăt în formă de S. . Pe teritoriul Teritoriului Ryazan în secolele IX-X au trăit triburile culturii romane, care se caracterizează prin inele de argint „stele” cu cinci și șapte raze, decorate cu granulație falsă. Iar reprezentanții slovenilor din Novgorod purtau inele cu scuturi în formă de diamant.
Printre triburile aparținând grupului cultural Penkovskaya, care au trăit în secolele V-V pe un teritoriu vast între Seversky Doneț și cursurile inferioare ale Dunării,
Pandantiv: zeiță și păsări
secolele IV-V
Bronz, email champlevé Muzeul de Istorie de Stat, Moscova
Pandantiv cu motive cu topor. secolul al V-lea
Bronz, email champlevé. 14,3 x 5,2 cm Muzeul de Istorie de Stat, Moscova

O placă înfățișând o scenă a unei lupte între un tigru și un lup fantastic din secolele VII-VI î.Hr. e.
Aur. Lungime 16,8 cm Muzeul Ermitaj de Stat, Sankt Petersburg
1 V.M. Vasilenko. arta aplicata ruseasca. Origini și formare. M., 1977.
inelele temporale nu sunt răspândite. Aici, broșele pentru degete cu o bază asemănătoare unei mască erau o parte caracteristică a îmbrăcămintei femeilor. Decorate cu un ornament în formă de „ochi”, uneori chiar aurite, seamănă în forma lor cu o misterioasă creatură htonică, asemănătoare unei șopârle, a cărei coadă se poate transforma într-o asemănare cu capete sau ciocuri de păsări de pradă.
Fibulele de bronz din secolul al VII-lea, găsite lângă satul Zinkovo din regiunea Poltava și lângă așezarea Pastersky, reflectau idei fundamentale despre simetria și repetabilitatea oglinzii lumilor cerești și subterane. Partea inferioară a broșelor este completată de un cap de dragon, în partea de sus dobândind trăsături antropomorfe. Ele sunt legate prin legături, în formă de șerpi, pești și păsări de pradă, uneori cai (așezarea Pastorskoye). Aici sunt combinate inseparabil trei elemente

naturale: aer - păsări, apă - pește, pământ - șerpi. Dar atât un astfel de simbolism, cât și formele de broșe în sine erau proprietatea comună a multor popoare vecine cu slavii. În orice caz, motivele de chin - păsări de pradă cu ciocul curbat care se ciugulesc capetele, șerpii care mușcă păsările și păsările care țin în cioc cozi de șarpe - folosite în decorarea multor fibule, reprezintă variații ale temelor ornamentale, originile. dintre care datează de la monumente din epoca scito-sarmată. Aceleași capete de păsări care se ciugulesc între ele, ale căror gâturi serpentine formează ramuri
coarne solide de cerb pot fi văzute pe o placă de aur în stilul scito-sarmat din secolul al III-lea î.Hr. e., provenind din colecția siberiană a Schitului. Este posibil ca în secolele VII-VII, când au fost create astfel de broșe, motivul mușcăturii în ornamentația lor să fi fost asociat nu atât cu simbolismul antic al amuletei-amulete, ci cu un joc asupra funcției lor principale - un dispozitiv de fixare. care leagă părțile superioare și inferioare ale îmbrăcămintei, ținând în „pasc” pliurile ei1.
O comoară de obiecte de argint găsită în 1909 lângă satul Martynovka, lângă confluența râului Ros cu Nipru, este asociată cu antichitățile culturii Penkovsky (Muzeul de Istorie a Ucrainei, Kiev). Pe lângă numeroasele podoabe feminine și două vase de argint cu semne bizantine, aici au fost găsite plăci figurative ajurate aurite din argint, datând din secolele VII-VII. Unele dintre ele înfățișează figuri de oameni prezentate în ipostaze ciudate, care amintesc de un dans ghemuit sau de o cursă de cai; alții - cai asemănătoare animalelor cu gura deschisă, ale căror coame magnifice decorate cu modele fine arată ca niște scuturi în formă de seceră. Forma lor și găurile păstrate mărturisesc că reprezintă părți ale unui ornament suprapus care, cel mai probabil, împodobea capacul șeii unui cal - o cârpă de șei, care a servit drept căptușeală de fundal colorată pentru acesta. Plăcile puteau fi dispuse pe două rânduri: în cel de sus - imagini cu oameni în galop, în cel de jos - cai. În caracterul modelului cu fante, în curbele ascuțite și capricioase în formă de cioc ale liniilor, reminiscențe ale artei popoarelor care au venit în primele secole ale noii ere din adâncurile Siberiei pe teritoriul Câmpiei Europei de Est. sunt recognoscibile. Este semnificativ faptul că momentul creării plăcilor coincide cu apariția la mijlocul secolului al VI-lea în regiunea nordică a Mării Negre și în regiunea dunăreană a Khaganatului Avar, condus de Khan Bayan, care includea multe triburi slave. Înrudirea lor cu lucrările maeștrilor avari este evidențiată de plăci asemănătoare iconografic care înfățișează cai găsiți în Ungaria.
Judecând după natura decorațiunilor găsite de arheologi în zone vaste,

Locuit de triburile slave, în arta secolelor VIII-X se face simțit procesul de separare din masa produselor de meșteșuguri artistice de cea mai înaltă calitate, asociate cu viața nobilimii tribale. Este posibil ca un anumit impuls, care a accelerat stratificarea socială a mediului tradițional al asociațiilor tribale slave, să fi fost dat de apariția echipelor de varangi pe pământurile lor și de crearea (conform cronicii, în 862) a unei confederații de Triburi slave și finlandeze, conduse de liderii echipelor normande - Rus. Din ce în ce mai mult, există lucruri din argint de calitate superioară și chiar din aur, tehnici de bijuterii atât de complexe precum filigranul și granulația sunt utilizate pe scară largă, care anterior puteau fi imitate doar cu ajutorul unei matrițe de turnare. Formele obiectelor și natura ornamentării lor devin mai complexe. Unul dintre cele mai comune tipuri de bijuterii găsite în regiunea Nipru și în vecinătatea Smolenskului și în regiunea Novgorod sunt pandantive sub formă de stele și luni, care, probabil, reflectau

straturi foarte vechi de credințe. Se știe, de exemplu, că celții, cu care slavii au coexistat cândva, aveau un calendar lunar și calculau timpul pe timp de noapte. Atributele indispensabile ale veșmintelor reprezentanților aristocrației tribale sunt torcuri și cercei masivi, inclusiv detalii tridimensionale - mărgele mari goale în formă de ghindă, o minge sau un cilindru - bogat decorate cu cereale și filigran, formând o varietate de ornamente geometrice. : triunghiuri, romburi, spirale în formă de 8, cruci de oraș; rundă,
pietre ovale sau pătrate pentru pietre mici. Un exemplu de produse de o astfel de măiestrie de bijuterii foarte dezvoltată este un colier de argint din secolul al X-lea, găsit pe teritoriul regiunii Pskov (Muzeul Ermitaj de Stat). Nu există nicio îndoială că au fost create în mari centre intertribale de meșteșuguri, care au inclus Kiev. Aici, meșteri aparținând diferitelor etnii ar putea fi implicați în realizarea unor astfel de lucrări de înaltă calitate artistică. Nu întâmplător un colier din colecția Hermitage găsește o analogie apropiată într-un colier de argint creat un secol mai târziu, care a fost găsit în Suedia, pe insula Gotland din Marea Baltică.
Articolele de lux devin o parte indispensabilă a vieții prințului și a anturajului său, precum și a elitei tribale locale - boierii. Așadar, combatanții lui Igor primesc țesături prețioase - Aksamites - ca tribut de la greci; Prințesa Olga, care a vizitat Tsargradul pentru prima dată în 946, a adus cadouri imperiale la Kiev, inclusiv un vas de aur împodobit cu pietre prețioase. Formarea unui mediu de urmat princiar, construirea de orașe bine fortificate - centre tribale și administrative, în care erau reprezentanți ai prințului Kiev - posadniki, construcția orașului princiar și a reședințelor de țară - toate acestea au creat baza dezvoltării. de diferite meșteșuguri în ele, inclusiv bijuterii .
Treptat, setul de tehnici folosite de meșteri în lucrul cu materiale prețioase se extinde, repertoriul de modele ornamentale folosite se îmbogățește.
Fibula degetului. secolele VI-VII
Bronz. Inaltime 10,2 cm
Muzeul de Istorie a Ucrainei, Kiev
"Călăreț". Husa pentru șa de cal. Secolele VI-VII Argint, aurire. 4,3 x 2,5 cm Muzeul de Istorie a Ucrainei, Kiev
Cal Cal. Tampoane de șa pentru cal. Secolele VI-VII Argint, aurire. 3,7 x 5,6 cm Muzeul de Istorie a Ucrainei, Kiev

apar motive, imagini figurative, chiar scene întregi.
Toate acestea pot fi văzute pe marginile farfurii de argint care împodobesc două coarne rituale de la Cernaia Mohyla din Cernigov, care serveau drept vase pentru libațiile sacrificiale. Conform monedelor bizantine găsite cu ele, ele datează din secolul al X-lea. Meșterul care a creat aceste lucruri a folosit tehnica sculpturii, embosării, auririi și niello. Compozițiile decorative complexe se bazează pe un ornament floral dezvoltat, incluzând figuri capricioase de oameni și animale heraldice - un grifon, senmurv, leu, păsări care se chinuie unele pe altele și chiar o scenă cu eroi mitologici.
Natura decorului coarnelor indică o legătură directă cu tradiția artei, care a fost răspândită în același timp pe teritoriul Khazarului Khazar, sub al cărui protectorat se afla Rus până în secolul al X-lea, domnia lui Svyatoslav Igorevich, fiul prințesei Olga. Ciocnirea a doi eroi mitologici, înfățișată pe căptușeala unuia dintre coarne, este, așa cum arată VL. Petrukhin, o scenă asociată cu motivul epic Khazar al luptei sacre a eroului cu regele-kagan asemănător zeului, care este împrumutat

din ritualurile curții turcești și iraniene. Caracterul cosmologic al întregii scene este dat de imaginile „arborele lumii” și chinul animalelor, fundamentale pentru mitologia eurasiatică. Contururile curbate ale elementelor decorative abstracte și tipul de ornament floral - palmete mari, în formă de flori de lotus, sunt asociate cu Orientul, în timp ce corpurile împletite și gura scrâșnită de dragoni care se mușcă unul pe altul găsesc cele mai apropiate analogii în arta normanzilor. . De asemenea, vikingii aparțineau însuși obiceiul de a face libații sacrificiale la sărbătorile funerare.
Comoara de la Cernihiv, în care, pe lângă coarne, s-au găsit armuri de tip est-european, ceramică slavă și o figurină a unui idol scandinav, oferă o reprezentare vizuală a culturii complexe multistratificate a mediului de echipă multietnică care înconjurat prinţii ruşi
secolele IX-X. Dar deja la acel moment, a existat conștientizarea necesității de a forma, împreună cu instituțiile unei noi statalități slave, pe care Sviatoslav a încercat să o implementeze prin întemeierea capitalei de pe Dunăre în Pereyaslavets, care a numit „inima” pământului său. , un concept integral de viziune asupra lumii. Numai cu ajutorul lui a fost posibilă combinarea elementelor eterogene ale diferitelor tradiții etno-culturale și obținerea unui aliaj puternic din ele. Primul pas în această direcție a fost făcut de mama lui Svyatoslav, Prințesa Olga, care s-a convertit la creștinism și a fost botezată la Constantinopol în 955. Dar apoi nu a fost susținut de echipă și de reprezentanții nobilimii tribale.
Nepotul Olgăi, Prințul Vladimir, a încercat să folosească o soluție de compromis pentru aceeași problemă, evidențiind
Rhytons din Mormântul Negru din Cernihiv
A doua jumătate a secolului al X-lea Cornul turului; forjare - argint, aurire, gofrare, gravură, niello. Lungime 54 cm și 67 cm Muzeul de Istorie de Stat, Moscova
1 VL. Petrukhin. Începutul istoriei etno-culturale a Rus'ului în secolele IX-XI. M., 1995, p. 170-194.
Legătură Rhyton din Black Grave Detail
optsprezece
Arta rusă a secolelor X—XVII
idolul Zbruch. Piatra secolului X. Aproximativ 220 x 30 cm Muzeul Național, Cracovia
1 BA Rybakov. Păgânismul vechilor slavi. M., 1981, p. 400-404.
idolul Zbruch
a desena
diverși zei tribali și tribali și zei ai celor care au fost venerați în mod special în mediul eterogene al echipei khazar-varang-slave, care a fost coloana vertebrală a puterii prințului Kiev, care a aprobat cultul oficial la nivel național al lui Perun, Khors, Stribog, Simargl și Mokosh în jurul anului 980. Doar două dintre ele - Perun și Mokosh - pot fi atribuite panteonului slav (mai precis, balto-slavă și finno-ugră), în timp ce altele purtau semne evidente ale cultelor de origine sarmato-iraniană. Sculpturile lor sunt plasate pe un deal din Kiev.
Din cauza deficitului de informații scrise și a absenței complete a datelor arheologice, este dificil să ne facem o idee despre natura acestor sculpturi monumentale. Cronicarul a notat în mod special că Perun avea un cap de argint, „și o mustață de aur”. Este posibil ca parțial imaginile unora dintre zeitățile enumerate ale panteonului de stat al lui Vladimir să fie reprezentate în idolul Zbruch deja menționat, datat condiționat în secolul al X-lea. În formă de stâlp, cu patru fețe, pictat inițial, se afla la granița ținuturilor triburilor slave Buzhans, Volhynians, Tivertsy și White Croats. În ea, trăsăturile antropomorfe s-au manifestat cu o mai mare certitudine. Chipurile zeităților sunt realizate în relief de piatră joasă, imaginile lor, orientate către toate

părțile lumii, sunt dispuse vertical într-o secvență ierarhică strictă. Dedesubt - zeități subterane care țin lumea, într-un mic registru mijlociu - oameni, deasupra - zei cerești. Li s-au dat diverse atribute: o pălărie asemănătoare cu una princiară, un cal, o sabie, un corn. După presupunerea academicianului BA. Rybakov, fiecare fațetă a sculpturii Zbruch reprezintă unul dintre zeii panteonului slav: Perun, Mokosh, Lada, Veles1.

Este deosebit de interesant faptul că, în ciuda naturii barbare a acestei sculpturi primitive, al cărei autor nu s-a preocupat de nicio problemă artistică propriu-zisă, principiul construcției compoziționale pe care l-a luat ca bază își are rădăcinile în tradițiile stâlpilor-menhirelor de cult ale epoca bronzului.

și stele de piatră celtică. Unele dintre ele sunt foarte asemănătoare cu idolul Zbruch. De exemplu, figura celtică din piatră de la Holzgerlingen în Württemberg (Muzeul de Stat Württemberg, Stuttgart) este o statuie la fel de schematică a unui zeu, dar cu doar două fețe. Există și o legătură cu hermii străvechi - stâlpi cu imagini ale lui Hermes, așezați la răscruce. În orice caz, iconografia zeilor subterani îngenunchiați se întoarce și la modelele elenistice și romane, unde erau înfățișați ținând pe umeri figurile geniilor, Victoriei, zeii patroni ai orașelor, personificarea elementelor lumii.

Însăși ideea de a lega astfel de sculpturi barbare primitive cu operele de artă antică târzie nu este exagerată. Triburile slave, în special cele care locuiau în regiunea Dunării, au fost incluse în câmpul de influență al culturii elenistice clasice, centrele cărora nu și-au pierdut niciodată atractivitatea pentru ei. Se poate aminti că Vladimir Svyatoslavich a scos din Korsun două statui de bronz („idoli”) și o cvadrigă de cai din bronz, care la sfârșitul secolului al XI-lea stătea lângă Biserica Fecioarei Zeciilor.

Arta slavilor estici

nouăsprezece

la Kiev. Prin urmare, nu poate fi exclus ca capul de argint al idolului din lemn de la Kiev al lui Perun să poată face parte dintr-o statuie antică târzie.

Dar nu statuile zeilor, ci obiectele din metale prețioase, cum ar fi acoperirile de corn din Mormântul Negru, caracterizează cel mai pe deplin principalele tendințe în arta epocii „pre-creștine”. Deschiderea, sensibilitatea față de culturile multietnice, caracteristice operei maeștrilor Niprului Mijlociu din secolul al X-lea, capacitatea lor de a crea o sinteză organică a temelor picturale și ornamentale împrumutate din surse antice, propriu-zise slave, normande și turco-iraniene, este cel mai bun indicator al pregătirii tânărului stat slav cu centrul său la Kiev pentru acceptarea naturală și rapidă și dezvoltarea creștinismului. Cu toate acestea, trebuie avut în vedere că vorbim în primul rând despre cultura stratului superior al triburilor est-slave, care a fost întotdeauna caracterizată printr-o situație de un fel de „bilingvism”. Una dintre aceste limbi – poate fi numită „acasă” – a fost destinată uzului intern zilnic, cealaltă – „oficială”, comună tuturor țărilor din Europa Centrală și de Est din acea vreme, folosită în diferite variante ale ceremoniilor de stat. De-a lungul secolelor, funcțiile acestor două limbi s-au păstrat în mare măsură, deși raportul, formele și măsura semnificației lor s-au schimbat. De-a lungul timpului, motivele reflectate în lucrări cu scop ceremonial, precum coarnele de la Cernăhiv, și-au pierdut complet baza mitologică inițială și relevanța rituală, transformate, stilizate, au devenit o parte indispensabilă a arsenalul de motive decorative ale artei profesionale, care vorbesc despre înaltul statutul social al obiectului decorat cu acestea. În cele din urmă, în ultimele etape de evoluție, ele trec în sfera creativității non-profesionale.

La rândul său, limba oficială este din ce în ce mai influențată de imaginile artei creștine și de cultura elenizată a Mediteranei care o hrănește.
Brownie. Novgorod
Sfârșitul secolului al XIII-lea
Lemn. 12 x 4,8 cm Institutul de Arheologie al Academiei Ruse de Științe
Perun (?). Pandantiv mijlocul secolului al XII-lea
Bronz, turnare. Înălțime 6,8 cm Institutul de Arheologie al Academiei Ruse de Științe
eu
/
Pieptene de la Belaya Vezha. Secolul X Os, sculptură. 12 x 8,5 cm Muzeul Ermitaj de Stat, Sankt Petersburg
lumea de mare. Acest proces este însoțit de o creștere vizibilă a rolului principiului pictural, iar funcția simbolică activă a motivelor ornamentale este în mod clar slăbită, în ciuda faptului că repertoriul lor este chiar îmbogățit.
Implicarea activă a Rusului în orbita de atracție a culturii artistice și spirituale bizantine a început cu mult înainte de 988, momentul botezului său oficial. În arta cultivată la curtea domnească de la Kiev, alături de compozițiile ornamentale și emblematice tradiționale, sub influența modelelor bizantine, devin tot mai răspândite imagini „realiste”, în centrul cărora se află figuri umane. Ele reprezintă scene de vânătoare, lupte ale eroilor mitologici, jocuri de circ. Un pieptene de os din secolul al X-lea (Muzeul Ermitaj de Stat, Sankt Petersburg) de la Belaya Vezha (Sarkela) pe Don, un oraș khazar capturat de prințul Svyatoslav în 965, aparține unor astfel de lucrări. Maestrul, care a decorat-o cu figuri sculptate în relief de oameni și animale, a încercat în mod clar să imite sculpturile magnifice din fildeș bizantine.
Arta Rusiei Kievene.
Sfârșitul secolului X - al treilea sfert al secolului al XI-lea
£
- în prima jumătate a secolului al XI-lea, formarea teritoriului este finalizată în principal
torii ai statului, cunoscut în istorie sub numele de Rus Kievan. Natura acestei ere a fost determinată de două fapte importante.
ra - întărirea puterii prințului care stă pe masa Kievului și adoptarea creștinismului sub prințul Vladimir Svyatoslavich în 988. Dispozitivul sistemului este asociat cu acestea
guvernare, construirea unei rețele de orașe bine fortificate care devin simultan centre administrative, formarea unei legislații care promovează dezvoltarea comerțului și meșteșugurilor, erodarea
granițele intertribale, o schimbare treptată a formelor tradiționale de viață și distrugerea cultelor tribale existente. Pe lângă Kiev, Cernigov, Pereyaslavl, Novgorod, Polotsk, Rostov devin centre ale răspândirii creștinismului și a cetății sale.
Odată cu creștinismul, scrisul a venit din Bulgaria și Bizanț. Sunt traduse și copiate cărțile Sfintei Scripturi, texte liturgice, lucrările sfinților părinți, iar odată cu ele apar diverse colecții pe
conținut creativ și alte „patru” cărți: cronici istorice, patericoni, fragmente din scrierile poeților și filosofilor antici. Alăturându-se creștinismului, și prin acesta culturii antice, Rus' s-a transformat într-una dintre cele mai mari țări din Europa, în a cărei viață politică începe să joace un rol important și independent.
Noul stat, pe lângă preoții misionari, traducători și copiști de cărți, avea nevoie de arhitecți, pictori de icoane, mozaiști și picturi murale, propriile cadre de pricepuți.
maeștri care cunosc o varietate de meserii

la. Aproape imediat, odată cu adoptarea creștinismului la Kiev, și apoi în alte orașe, au început construcția activă și activitatea artistică. Se ridică structuri de apărare, se construiesc și se pictează camere domnești și temple, care sunt decorate cu icoane, sculpturi în piatră, vase prețioase, lămpi și țesături. În prima etapă, ale căror limite cronologice pot fi corelate aproximativ cu domnia lui Vladimir Svyatoslavich (decedat în 1015) și 1036, anul instaurării domniei autocratice a lui Yaroslav cel Înțelept după moartea fratelui și rivalului său, Prințul Mstislav de Cernigov și Tmutarakan, creștinismul este o religie în principal princiară - cercurile druzhina și un strat mic al populației urbane, strâns asociat cu acest mediu. Credința a fost acceptată („aleasă”) și transferată pe pământul Rusiei în conformitate cu interesele politice, ceea ce pentru însuși prințul Vladimir și mediul „internațional” din jurul lui era un fenomen la fel de firesc precum înființarea unui panteon păgân cu zece ani mai devreme. . La fel ca și credința aleasă de prinț, noua tradiție artistică transferată Rusiei nu a fost rezultatul unui proces evolutiv profund, treptat și îndelungat de dezvoltare a principiilor care au existat din cele mai vechi timpuri, care au determinat principalele trăsături ale artei Slavii în vremurile precreștine.

În același timp, nimic nu a împiedicat implementarea cu succes a planului. Mai mult, solul a fost pregătit pentru înrădăcinarea și răspândirea rapidă a ideilor și idealurilor creștinismului. Nu întâmplător D.S. Lihaciov a comparat procesul descris de împrumut a tradiției culturale bizantine cu transplantul1. Structurile arhitecturale sunt construite de artele

Maica Domnului din Oranta

Mozaic al absidei centrale a Hagia Sofia din Kiev, anii 1040

1 D.S. Lihaciov. Dezvoltarea literaturii ruse din secolele X-XV. Epoci și stiluri. L., 1973-

Biserica Maicii Domnului (Desyatinnaya) din Kiev. 989-996

Plan

constructori trimiși de împăratul bizantin; Operele de artă și scris sunt create fie de meșteri străini, imigranți din Grecia, Bulgaria, Khazaria, Asia Mică, fie sunt aduse aici ca trofee (cum ar fi, de exemplu, vase, icoane, cărți și țesături scoase de Vladimir din Chersonese capturate). de el în 989), cadouri scumpe și obiecte destinate vânzării. Numărul lor crește de multe ori după încheierea unor relații puternice aliate între Rus și Bizanț și căsătoria lui Vladimir cu prințesa bizantină Anna.

Fără îndoială, cel mai semnificativ monument al perioadei descrise a fost biserica de piatră construită de Vladimir la Kiev în anii 991-996, închinată Maicii Domnului, căreia i-a dat o zecime din venitul vistieriei prințului, motiv pentru care a fost numită „Zimea”. Ridicată de maeștri greci străini, biserica a fost, judecând după cronici și săpături, o clădire bazilică alungită cu trei nave, trei abside și șase stâlpi, cu o cupolă simplă în cruce.

miez timpuriu și galerii ocolindu-l din trei laturi. Dinspre vest, pe lângă pronaos și două turnuri de scări, i se alătura o prelungire neobișnuită, destul de extinsă, care, cel mai probabil, a servit ca loc de ședere în ea în timpul slujbelor și la alte ore ale oamenilor care se pregăteau pentru botez.

Unele surse spun că templul era încoronat cu douăzeci și cinci de capete, dar nu putem spune decât cu certitudine că erau multe capete. Acest lucru s-a datorat nevoii de a ilumina corurile vaste care se deschid în spațiul central cu cupolă. Coloane rotunde de marmură cu capiteluri formau două etaje de mici arcade triple, situate între stâlpii centrali în cruce și susținând corurile, care erau așezate deasupra navelor mici și intrau în

absidele laterale. Datorită acestora, părțile laterale ale bisericii au dobândit o structură cu două etaje. O astfel de selecție activă a corului, neobișnuită pentru arhitectura Constantinopolului din aceeași perioadă, a fost determinată de condițiile ordinului prințului, care a fost aici în timpul slujbelor divine împreună cu familia și apropiații săi.
Biserica Maicii Domnului (Desyatinnaya) din Kiev. 989-996
Reconstrucţie

Fragmente din podeaua de mozaic a Bisericii Maicii Domnului (Desyatinnaya) din Kiev. 989-996
Zidăria pereților s-a remarcat prin efectul său decorativ - fiecare rând de cărămizi de soclu subțire a fost urmat de același rând, dar adâncit („înecat"), frecat deasupra cu mortar de var ușor colorat. În secolul al X-lea, această tehnică a fost folosită de artelii care operau chiar în Constantinopol.
În interiorul templului era decorat cu fresce, mozaicuri, panouri de marmură. Podeaua a fost incrustată cu marmură multicoloră în modele geometrice. S-au păstrat mici fragmente din acest decor și pictură în frescă cu detalii de ornamente florale și imagini cu chipuri. Ei găsesc analogii apropiate în lucrările maeștrilor bizantini din secolul al X-lea, care au lucrat atât în capitală, cât și în marile centre provinciale și mănăstiri.
Această vastă biserică, comparabilă în splendoarea decorului doar cu clădirile din Constantinopol, a servit drept templu de curte al Marelui Duce. Există motive serioase de a crede că biserica Theotokos Faros, care făcea parte din complexul palatului imperial, a servit drept model pentru aceasta și că alegerea modelului ar putea fi determinată de voința soției lui Vladimir, Anna, fosta soră. al împăratului Vasile I. Din toate părțile, templul era înconjurat de un complex de clădiri de palat ridicate concomitent cu el. În general, întregul complex al templului-palat, în care se păstra prețiosul lăcaș cu moaștele papei Clement, aduse de Vladimir din Chersonesus, era ca un vast sanctuar ridicat deasupra orașului, unde s-au ținut ferm riturile liturgice săvârșite în limba greacă. împletit cu ceremonialul de curte. Este posibil ca însăși imaginea prințului care a participat la ea să poarte trăsături care au făcut posibilă asemănarea acestuia cu supremul
preotului sau regele-profetului din Vechiul Testament, de exemplu, David, care a adus poporul său „în cunoașterea Domnului", așa cum a spus Clarion în Cuvântul despre lege și har, creat la mijlocul secolului al XI-lea.
Este destul de firesc ca Biserica Zeciuielilor, care a devenit locul de înmormântare al Principelui Vladimir, numit deja Klarion Egal-a-Apostolii și în comparație cu Împăratul Constantin, a căpătat semnificația că la Constantinopol aparținea Bisericii Sfinților Apostoli. . Deja la începutul secolului al XI-lea, a servit drept model pentru templele pe care puternicul fiu al lui Vladimir, prințul Mstislav, le-a ridicat în reședința sa din Tmutarakan (fondată în 1022, nu a supraviețuit) și în Cernigov.
Construcția Catedralei Cernigov Spaso-Preobrazhensky a început cu un an înainte
1AI. Comm. Arhitectura rusă veche de la sfârșitul secolului X - începutul secolului XII.
M., 1987, p. 168-178.
Poarta de Aur din Kiev. secolul al XI-lea
Reconstrucţie

Catedrala Spaso-Preobrazhensky din Cernihiv. Anii 1030 Vedere dinspre est
'A.I. Komech.Arhitectura rusă veche de la sfârșitul secolului X - începutul secolului XII, p. 134-168.
Catedrala Spaso-Preobrazhensky din Cernihiv 1030s Vedere din nord-vest
sau două înainte de moartea lui Mstislav, care a murit în 1036 și a fost finalizat în anii următori. Această biserică cu trei coridoare, cu cinci cupole, cu un pronaos închis, un turn de scară rotund dinspre nord, un turn de botez dinspre sud (din anexele, doar turnul a supraviețuit) este un organism spațial complex care combină trăsăturile unui clădire cu cupolă în cruce cu patru stâlpi cu plan bazilic exprimat perceptibil1. Structurile maiestuoase, masive, cu două niveluri prin arc, care umplu spațiul dintre stâlpii cu cupolă și separă coridoarele laterale și corurile de centrul templului îl fac să semene cu bazilicile bizantine cu cupolă din secolul al VI-lea, care păstrează încă vechiul scara romana. Formele, dimensiunile lor, ritmul solemn lent evocă imagini ale unor structuri atât de grandioase precum apeductele și arcurile de triumf ale capitalei.
orase. Acest lucru, fără îndoială, a afectat natura ordinului princiar - catedrala trebuia să semene cu celebrele temple antice din Constantinopol. Ele amintesc și de compozițiile de ferestre triple, care se află în lunetele șuvițelor centrale ale pereților, și de coloane de marmură cu capiteluri ionice în registrul inferior al arcadelor. Coruri întinse în plan în formă de U, care diferă ca înălțime și domnie, înconjoară naosul pe trei laturi și se apropie de absidele laterale, dar nu se contopesc cu ele, așa cum era în Biserica Zeciilor, ci sunt separate de ele. printr-o navă transversală. Astfel, s-a remarcat în mod deosebit spațiul de sală al naosului și al altarului, iluminat din interior prin ferestrele absidelor, iar din exterior de ferestrele perechii de cupole răsăritene care încununează ramurile transeptului. Sentimentul general generat de spațiul vast, integral și dezordonat al catedralei, întreaga structură grandioasă de piatră a zidurilor, stâlpilor, arcadelor, bolților, cupolelor sale, este asociată cu experiența și conștientizarea incluziunii ritmului.

etern, solemn, dimensional și în același timp lumină prin mișcare, pătrunzând și spiritualizând acest imens organism arhitectural ideal separat de lumea exterioară.
Natura decorului arhitectural al catedralei, modelul și profilarea detaliilor din zidărie, proporțiile părților, în ciuda dimensiunilor sale grandioase, sunt atât simple, cât și elegante. În interior, catedrala a fost decorată cu picturi, din care au supraviețuit mici fragmente. (Cea mai semnificativă dintre ele, pierdută în timpul războiului, este figura Marelui Mucenic Thekla.) Fațadele sale sunt bogat decorate cu nișe, omoplați, tije verticale și curele de meandri. Ele segmentează suprafața peretelui, subliniind în același timp masivitatea și plasticitatea acestuia. Zidăria cu model a fațadei de vest și turnul scărilor sunt deosebit de frumoase. Efectul decorativ este sporit de folosirea aceleiași tehnici de zidărie în dungi cu „rând îngropat” ca și în Biserica Zeciuielilor. Împreună cu profilarea complexă - aici trebuie remarcate în special nișele semicirculare ale tamburului cupolei centrale și ale absidelor - creează efectul de materie densă concentrată, nedivizată în părți, care este caracteristic doar organismelor naturale. Deși templul a fost construit de maeștri greci străini, are caracteristici care nu se găsesc în arhitectura bizantină a acelui timp. Pe lângă prezența corului, deschizându-se în spațiul naosului cu deschideri arcuite, ele apar în soluția figurativă a catedralei în ansamblu. Se remarcă nu numai prin scara grandioasă, ci și prin înălțimea

sa deosebită și piramidalitatea pronunțată, care este subliniată de cele cinci cupole ale catedralei asamblate spre centru. Acest lucru se datorează, aparent, funcției fundamentale noi ideologice și de planificare urbană pe care o astfel de structură a îndeplinit-o - din ea și în ea a început lucrarea de biserică a oamenilor supuși prințului și de la ea a început construcția sistematică a orașului și, odată cu ei, istoria crearea principatului ca entitate de stat.
În același timp, templul are trăsăturile unei structuri de palat, accesibilă nu oricui, separată de împrejurimi
a lumii nu numai cu pereți, ci cu proprietăți calitativ diferite ale spațiului care se ridică deasupra ei și chiar i se opune. Două etaje de ferestre triple din șuvițele centrale ale fațadelor catedralei sunt deschise la lumină, dar complet impenetrabile ochiului. Și în aceasta templul construit de Mstislav este, de asemenea, asemănător cu Biserica Zeciilor. Idealurile culturii spirituale, adoptate din Bizanț, în această etapă sunt accesibile și de înțeles doar cercul de elită al oamenilor care îl înconjoară pe prinț și văd în apartenența lor la creștinism un semn de înaltă alegere. Numai actul botezului a deschis ocazia de a trece peste pragul catedralei și de a te regăsi în sanctuar, unde are loc sacramentul schimbării la față a unei persoane care devine „aproape de Hristos”.
Principiile arhitecturii, întruchipate în Catedrala Spassky, cu patosul său de volum spațial interior monumental, transformând și însuflețind o cochilie masivă de piatră, continuă să se dezvolte și să găsească cele mai izbitoare.
Catedrala Spaso-Preobrazhensky din Cernihiv. anii 1030
Plan
Catedrala Spaso-Preobrazhensky din Cernihiv. Interiorul anilor 1030

Hagia Sofia din Kiev anii 1037-1040
Reconstrucţie
1 Yu.S. Aseev. Arhitectura Kievului antic. Kiev, 1982, p. 37-48,67-74.
Hagia Sofia din Kiev anii 1037-1040
Vedere dinspre est și absidă (la p. 27)
și întruchipare adecvată în arhitectura Catedralei Sf. Sofia din Kiev. În același timp, construcția sa, crearea unui ansamblu grandios de decorațiuni în mozaic și frescă au marcat începutul unei noi etape în istoria arhitecturii și artei monumentale rusești, asociate cu epoca singurei domnii a lui Iaroslav cel Înțelept.
Catedrala, fondată de Iaroslav în 1037, a fost concepută, construită și decorată nu mai ca o biserică de palat, ci ca templul principal al statului Kiev, centrul vieții sale spirituale - metropola. Însăși dedicația templului Sophiei Înțelepciunea a indicat o legătură succesivă cu centrul întregii lumi ortodoxe - Sofia din Constantinopol. Întregul aspect al acestei grandioase clădiri și chiar amplasarea ei vorbesc despre dorința prințului de a face din templu un centru de atracție pentru întregul popor, care se aflase recent în afara ecumenului cultural. A dus-o în mod deliberat în afara zidurilor citației princiare Delhi, orașul Vladimir, pe teren, unde a câștigat o victorie asupra pecenegilor, care în termeni simbolici ar putea fi interpretat drept triumful Crucii. Împreună cu catedrala a fost înființat un nou oraș vast, numit de cronicar „mare”, au fost turnate metereze și au fost ridicate porți de trecere. În contextul aceluiași program, bisericile Sf. Irene și Sf.

Gheorghe, Biserica Buna Vestire de pe Poarta de Aur. Confirmând existența unei asemenea legături, Ilarion, autorul Predicii despre Lege și Har, nu a omis să constate că templul Înțelepciunii lui Dumnezeu a fost construit „pentru sfințenia și consacrarea orașului”[1].

Noua cultură, afirmându-se activ, a căutat să vorbească limbajul formelor arhitecturale și picturale monumentale. În imaginile pe care le-a creat, ideea superiorității morale a creștinismului față de păgânismul învins a primit confirmare vizibilă.

Spre deosebire de Biserica Zeciuiala și Catedrala Mântuitorului din Cernihiv, templul a fost construit nu ca o structură volumetrico-spațială monolitică închisă, ci ca un ansamblu arhitectural complex în mai multe părți, dar fără a pierde unitatea organică, cu deschidere spre exterior, cu fața spre oraș, inseparabil de viața lui. Vastul volum piramidal al catedralei, încoronat cu treisprezece cupole, înconjurat de un dublu inel de galerii arcuite deschise cu două turnuri de scări adiacente dinspre vest, a întruchipat nu numai ideea triumfului creștinismului, ci și implicarea Rus' în tradiția clasică a culturii mondiale, într-o lume rezonabil („sofianică”) bine aranjată.

Această clădire minunată, construită de arhitecți greci, dar, fără îndoială, deja cu participarea maeștrilor locali, nu are analogi printre monumentele arhitecturii bizantine, în ciuda faptului că aproape fiecare detaliu poate fi găsit. De neegalat este structura spațială cu cinci nave a templului, complicată de prezența unor coruri extinse, care sunt situate deasupra pronaosului și a coridoarelor laterale, ocolesc miezul cupolei cruciforme și chiar intră în părțile altarului ale coridoarelor exterioare. Locurile lor spațioase, înalte și bine luminate corespundeau pe deplin scopului lor - acela de a fi locația prințului și a alaiului său în timpul slujbelor solemne și, eventual, să servească drept săli de palat pentru recepțiile rituale ale ambasadorilor străini și alte evenimente importante ale statului. În acest spațiu, astfel de acțiuni au căpătat semnificația simbolică de caritate

și fapte inspirate, lucru confirmat de picturile care împodobeau pereții corurilor.

Scenele istoriei biblice descrise aici, Vechiul Testament și Noul Testament, sunt consacrate două teme principale - încheierea unui legământ între Dumnezeu și poporul său ales (Apariția a trei îngeri către Avraam; Trei tineri într-o peșteră de foc) și sacramentul jertfei ispășitoare a lui Hristos (Jertfa lui Avraam, Sărbătoarea în Cana Galileii, Cina secretă). Ar fi trebuit să evoce asocieri destul de evidente, asemănătoare cu cele care se găsesc din abundență în Cuvântul despre Lege și Har, care începe cu o indicație a poveștii biblice a Treimii vizitând casa lui Avraam: „Binecuvântat să fie Domnul Dumnezeul lui Israel. ”, Dumnezeul creștinului, „care și-a vizitat poporul și i-a creat izbăvirea!” „Căci nu a lăsat deloc făptura Lui să rămână în puterea întunericului idolilor... Dar mai întâi a îndreptăţit neamul lui Avraam cu tablele şi legea, apoi a mântuit toate neamurile cu Fiul Său...”.

Ideea de a introduce oamenii nou botezați în lumea creștină, de a-i introduce în numărul aleșilor lui Dumnezeu, a fost esența designului arhitectural al templului. Compoziția Catedralei Sf. Sofia cu nucleul central cruciform, cu o structură detaliată și construită de volume piramidale falnice și celule spațiale, care nu are analogi în arhitectura bizantină, a întruchipat ideea fundamentală pentru Rus' de a combina multe părți de dimensiuni diferite în un singur întreg şi răspândind lumina şi harul Cuvântului Evangheliei . Acest sistem ierarhic strict, deși oarecum greoi, reprezintă un fel de model universal al cosmosului divin, curățat de tot ce este trecător, accidental. În percepția

oamenilor din acea vreme, templul era o imagine vizibilă a raiului pe pământ. Ambasadorii prințului Kiev Vladimir Svyatoslavich au vorbit despre Sofia din Constantinopol în felul următor: „... nu există o asemenea priveliște și frumusețe pe pământ. Dumnezeu locuiește acolo cu oameni.

Ca și în Catedrala Cernihiv, în Sfânta Sofia din Kiev, unitățile ritmului spațial solemn sunt stâlpii, stâlpii și arcadele botezați. Dar dacă în Catedrala Spassky arcadele triple cu două etaje din

Mânecile crucii au blocat pătratul cu cupolă, dar aici sunt împinse în adâncime, evidențiind structura centrală cu trei nave, făcând pe deplin vizibil miezul spațial cruciform ușor al templului. Spațiul tuturor compartimentelor catedralei este întors spre partea centrală cu cupolă și, parcă, se contopește în ea, căpătând aici o formă definită plastic. Ritmul din ce în ce mai mare al diviziunilor verticale culminează cu trecerea de la sub bolțile coridoarelor laterale la partea în formă de cupolă a catedralei, care se deschide la toată înălțimea cu patru arcade de circumferință ridicate spre cupolă. Neîngrădit, larg deschis în toate direcțiile, apare ca elementul cel mai esențial, cel mai activ perceput al imaginii arhitecturale.

Cu toate acestea, o astfel de decizie nu duce la neutralizarea expresivității părților structurale ale templului. Pereții, stâlpii, omoplații, arcadele, bolțile creează un sentiment de forță neclintită, monumentalitate și solemnitate cu adevărat triumfătoare. Ele se caracterizează chiar printr-o masivitate oarecum grea, tangibil opusă ritmului mișcării spațiale, extinzându-se treptat, acoperind întreg volumul, întreg corpul templului. Mișcarea în profunzime, în jos, în lateral, în zone situate pe planul al doilea, al treilea și chiar mai îndepărtat, divergente în valuri de sus, din centru, dând impulsuri puternice privirii, neîntâlnind nicăieri cu planul peretelui, permite tu să descoperi tot mai multe perspective nesfârșite. În același loc, în care privirea are ocazia să acopere toată adâncimea spațiului - în cupola centrală și în bolta (conca) absidei altarului, vede strălucind, strălucind cu lumină aurie imagini mozaice ale lui Hristos Pantocrator și al Nostru. Doamna Oranta, întruchipând ideile eternității, infinitului și în același timp armonia a tot ceea ce există în Dumnezeu.

Mozaicele și frescele, create în anii patruzeci ai secolului XI de maeștri greci străini și studenții lor ruși, au completat în mod semnificativ imaginea arhitecturală a Catedralei Sf. Sofia2. Centrul întregului ansamblu este, fără îndoială, figura grandioasă și maiestuoasă a Orantei,

Hagia Sofia din Kiev anii 1037-1040

Interior și plan

1 A.I. Komech., Arhitectura rusă veche de la sfârșitul secolului X - începutul secolului XII, p. 168-178.

2 V.N. Lazarev. Mozaicele Sfintei Sofia de la Kiev. M., 1960;

G.N. Logvin. Sofia Kievskaya. Kiev, 1971.

1 S.S. Averintsev. Pentru a clarifica semnificația inscripției de deasupra conchei absidei centrale a Sfintei Sofia de la Kiev. - Artă veche rusă. Cultura artistică a Rusiei premongole.

M, 1972, p. 25-49.

stând neclintit în adâncurile sanctuarului. Formele sale puternice, brațele puternice ridicate în rugăciune neîncetată, așezarea densă de smalt prețios, albastru închis pe haine și auriu pe fundal, creează imaginea unei cetăți inexpugnabile, personificând unitatea inseparabilă a lui Dumnezeu și a Bisericii. Nu întâmplător a primit deja în antichitate porecla „Zid indestructibil”. Sentimentul grațios al puterii irezistibile

care emană din el, ca o strălucire, se răspândește peste tot templul și tot ceea ce îl înconjoară*.
Sensul sacramentului care are loc în templu este relevat de imaginile mozaice ale Euharistiei aflate sub Oranta și două registre ale figurilor sfinților, cei mai autoriți părinți ai Bisericii. În număr
Acesta din urmă este reprezentat și de Clement, Papa Romei, ale cărui moaște, aduse din Chersonesus de baptistul Rusului, principele Vladimir, au fost păstrate în Biserica Zeciuială. În scenele împărtășirii apostolilor de către Hristos, apropiindu-se de tronul euharistic din două părți, drama evanghelic își primește rezoluția, ale cărei evenimente principale au fost amintite privitorului prin imaginile amplasate pe bolțile și pereții luminii vaste. -spațiu umplut al crucii cu cupolă.
Artiștii au evidențiat în mod special scenele asociate cu suferințele lui Hristos pe cruce și cu aparițiile sale la apostoli după înviere - lepădarea apostolului Petru, Răstignirea, Coborârea în iad, Apariția la femeile purtătoare de mir. , Asigurarea lui Toma, Înălțarea, în mod tradițional
Arhanghelul Gavriil din Buna Vestire Maria din Mozaicul Arcului de Triumf al Hagia Sofia din Kiev. anii 1040

situat în spațiul pre-altar, și Pogorârea Duhului Sfânt.
Picturile murale ale compartimentelor individuale ale catedralei reprezintă cicluri întregi unite printr-o singură temă sau idee. În naosul extrem de nord, unde se afla capela închinată Sfântului Gheorghe, patronul ceresc al lui Iaroslav cel Înțelept, s-au păstrat scene din viața marelui martir. Iar în nava extremă de sud, în culoarul Arhanghelului Mihail, artiștii au prezentat un ciclu de scene înfățișând faptele guvernatorului ceresc, care era venerat în mod special în rândul echipei. Pereții capelei lui Ioachim și Anna, alăturați altarului dinspre sud, sunt decorați cu un rar în întregime ciclu de scene din viața părinților Fecioarei și copilăria Mariei. Istoria predicii apostolice este tema principală a picturii din capela Apostolului Petru, adiacentă încăperii altarului.
Despre conceptul ideologic și chiar politic al programului de decorare a catedralei
spun frescele a două turnuri de scări, trecând prin care prințul, familia lui și cei apropiați au căzut în coruri. Nu există nicio îndoială că au fost create simultan cu complexul principal de picturi, adică nu mai târziu de mijlocul secolului al XI-lea. Aici puteți vedea scene de competiții la hipodromul (turnul de sud) din Constantinopol, care au loc în prezența împăratului și a curții sale, bătălii de mume, vânătoare de mistreț, spectacole de circ, imagini cu jocurile muzicienilor și plecarea solemnă. ale împăratului ecvestru, poze cu viața palatului, inclusiv cele ce se întâmplă în jumătatea palatului feminin (turnul de nord). Fiecare motiv găsit pe zidurile turnurilor găsește analogii directe în arta maeștrilor bizantini ai capitalei1.
Dar, în general, peisajul pitoresc al templului este dominat în mod clar de imagini frontale unice ale sfinților, cu figuri întregi și pe jumătate, care acoperă
Hristos Pantocrator
Mozaic al cupolei centrale a Hagia Sofia din Kiev. anii 1040
1 S.A. Vysotsky. Frescele seculare din Catedrala Sf. Sofia din Kiev. Kiev, 1989.

toate suprafețele arhitecturale. Chiar și fațadele catedralei, stâlpii și arcadele galeriilor exterioare deschise sunt decorate nu numai cu ornamente, ci și figurative.
efecte texturale figurative, se construiește o formă de relief cu mai multe fațete), iar stilul de pictură ar fi trebuit să fie inspirat de orice persoană care intră în catedrală,
Euharistia (partea stângă) Mozaic al altarului principal al Hagia Sofia din Kiev. anii 1040
picturi murale, datorită cărora aceste imagini sunt în contact fizic cu spațiul din jurul lor. Chiar și astăzi templul este un ansamblu gigantic de picturi, care conține, se pare, imaginile tuturor sfinților. O legătură directă și, datorită semnificației și expresivității imaginii fiecărui sfânt, se stabilește o legătură personală între aceștia și lumea înconjurătoare. Această impresie este facilitată de autenticitatea portretului viu al chipurilor apostolilor, sfinților, martirilor, ai căror ochi sunt ațintiți direct asupra privitorului; monumentalitate statuară a posturilor și gesturilor, fermitatea formelor puternice, duritatea pliurilor adânci ca niște brazde; paletă bogată și variată de culori și chiar tehnică de pictură.
Ca material (aur, cuburi de sticlă colorată - smalturi, strălucitoare ca pietrele prețioase, o densitate deosebită a așezării mozaicului, lipsită chiar de un indiciu de opționalitate impresionistă; o manieră strict coerentă de pictură în frescă, cu ajutorul căreia diverse
ideea că lumea în care a intrat este absolut reală și adevărată. Prin urmare, maeștrii au căutat să se asigure că imaginea, dacă este posibil, nu depinde de condițiile de iluminare schimbătoare - de mișcarea luminii și a umbrei, jocul complex de tonuri colorate irizate. Una dintre cele mai importante trăsături ale stilului picturii din prima jumătate a secolului al XI-lea este legătura puternică a imaginilor cu tectonica structurilor arhitecturale, articularea suprafețelor drepte și curbate - stâlpi, arcade de bolți. Ele nu maschează planul zidului și nu creează iluzia existenței, pe lângă spațiul real al templului însuși, a unui alt spațiu, de fapt pitoresc. Imbinate organic cu corpul clădirii în sine, imaginile seamănă cu mari reliefuri sculpturale scufundate într-o serie de zidărie și ies doar puțin dincolo de suprafața acesteia.
Există o relație directă între dorința artiștilor de arhitectonicitate și ceea ce se observă în interpretarea în sine.

se formează prin întărirea geometriei, subordonând plasticitatea vie a corpului. Ele aseamănă figurile cu pilaștrii care despart peretele, iar pliurile de haine - flute, le dau semnificația unui fel de „material de construcție" din care este construită clădirea templului. Nu întâmplător celebrul teolog bizantin Simeon Noul Teolog (949 - 1022), dezvăluind sensul învățăturii dogmatice despre Biserică, desenează un tablou strict arhitectonic al organismului aranjat de Dumnezeu de sus în jos: „Toți sfinții sunt cu adevărat mădulare ale lui Hristos, mai presus de orice Dumnezeu și, după cum se spune (1 Cor. 6:17), s-au unit cu El și trebuie să fie lipiți de Trupul Său, pentru ca El să fie Capul lor, iar sfinții... fii mădularele Lui și toată mulțimea lor va deveni un singur Trup al lui Hristos, ca un om..." Acest tip de concept figurativ al templului este pe deplin în concordanță cu accentul statuar al figurilor, cu idealitatea caracteristicilor lor, combinând cu portretul acea expresie comună, în spatele căreia stă un sentiment de unitate spirituală, pricepere militară și supunere deplină față de voința lui. Domnul.
Imagine vizibilă a unității Bisericii, coeziunea armatei ei este reprezentată de medalioane cu semifiguri ale celor Patruzeci de Mucenici

din Sebaste, soldați ai legiunii romane, sortiți pentru credința lor la o moarte dureroasă, dar au rămas credincioși lui Hristos. și au lăsat moștenire să nu-și împartă moaștele, pentru ca după moarte să fie împreună. Situate pe versanții arcurilor de izvor care susțin cupola centrală și fixează întreaga structură a templului, ele ilustrează aproape literal cuvintele din Prima Epistolă a Apostolului Petru: „[Voi], ca pietrele vii, construiți o casă spirituală. , o preoție sfântă, pentru a aduce jertfe duhovnicești...” (1 Petru 2:5).
Creatorii decorului Catedralei Sf. Sofia au urmat pe deplin principiul asemănării arhitecturii cu un organism viu. Ei au plasat imagini ale sfinților chiar și în zona cea mai de jos a picturilor, doar puțin peste nivelul de creștere umană, unde panourile de marmură sunt de obicei amplasate în bisericile bizantine. O astfel de abundență neobișnuită de imagini cu sfinți, „locuind”
Euharistie (partea centrală) Mozaic al altarului principal al Hagia Sofia din Kiev. anii 1040

Rang ierarhic (partea stângă) Mozaic al altarului principal al Hagia Sofia din Kiev. anii 1040
templu, le-a permis să exprime și mai clar ideea principală a designului decorului pitoresc al Catedralei Sf. Sofia: toate împreună creează imaginea „poporului ales”, la care cei luminați.
a botezat oameni „noi” care intră sub bolțile sale.
Aparent, creatorul imaginii pe jumătate a lui Hristos Atotputernicul din medalionul care împodobește cupola cupolei centrale a avut în vedere aceeași temă a unirii cu Dumnezeu a „noului popor” pe care îl alesese. El i-a dat în mod deliberat trăsăturile unui bătrân, forțându-l să-și amintească imaginea Dumnezeului veșnic care a creat lumea, a stabilit un „legământ” cu patriarhul biblic Avraam. Aureoul curcubeu din jurul lui Hristos, descris în viziunea profetului Ezechiel, este, de asemenea, asociat cu acesta. Medalionul însuși, flancat de figurile a patru paznici cerești - arhangheli, îmbrăcați în haine solemne de ceremonie de cele mai înalte ranguri imperiale, este ca un scut de aur victorios foarte înălțat, pe care soldații îl ridică pe comandantul triumfător. Golurile fundalului auriu dintre aripile întinse ale arhanghelilor formează forma unei cruci strălucitoare, cu capete egale, parcă s-ar manifesta în cer. Astfel, triumful lui Hristos, Regele Universului, care a cucerit Moartea, a întemeiat Biserica pe Pământ și s-a înălțat la cer, în interpretarea creatorilor mozaicului în formă de cupolă, se transformă simultan într-o scenă de exaltare și glorie.
Ioan Gură de Aur. Detaliu al Arhidiaconului Lavrenty. Detaliu al mozaicului altarului principal al Hagia Sofia din Kiev. anii 1040

Hristos Preotul
Mozaic al arcului de est al Hagia Sofia din Kiev. anii 1040
crucea ca o armă a victoriei și un simbol al patronajului divin pentru un popor alungat din întunericul păgânismului.
Acest concept este în întregime în concordanță cu imaginea semifigurei a lui Hristos Preotul într-un medalion plasat chiar în lacătul arcului de centură estic al catedralei. Ea arată imaginea păstorului noului popor ales, care, potrivit mitropolitului Ilarion, a primit harul credinței și, în același timp, simbolizează acea „piatră de temelie” așezată în „capul colțului” clădirii în curs de ridicare. , despre care este menționată în aceeași epistolă a Apostolului Petru.

Vizavi de rangul Euharistiei, în brațul vestic al naosului, pe peretele vestic al corului, cioplit în secolul al XVII-lea, și pereții nordici și sudici alăturați, se afla o compoziție ktitor, din care
s-au păstrat doar fragmente. Aici, pe părțile laterale ale tronului lui Hristos, se aflau imagini ale botezului Rusiei, prințul Vladimir Svyatoslavich, ale mamei sale Olga, care a fost botezată la Constantinopol, ziditorul bisericii, prințul Iaroslav cel Înțelept, soția sa și toți ai lor. copii. Amplasată în mod deliberat în partea centrală a catedralei, această compoziție a reprezentat nu doar o scenă de rugăciune, ci aducerea pe același tron euharistic a unui întreg popor „odinioară departe”, ci prin botez și participare la sacramentul liturghie, care s-a apropiat de Hristos. Astfel, marii prinți ai Kievului, care au făcut un legământ cu Dumnezeu, sunt asemănați de creatorii picturii sofiene cu strămoșii, apostolii și egalii apostolilor din Vechiul Testament, împăratul Constantin și mama sa Elena.

1 N.N. Nikitenko. Rus' şi Bizanţ în complexul monumental Sf. Sofia din Kiev. Kiev, 1999.
2 K.K. Akentiev. Mozaicele Sfintei Sofia de la Kiev și „Cuvântul” Mitropolitului Ilarion în context liturgic bizantin. - Liturghia, arhitectura si arta lumii bizantine. SPb., 1995, p. 75-94.
3 AN. Grabar. Arta plastică seculară a Rusiei pre-mongole și „Cuvântul despre bățul Igoreven. - Lucrările Departamentului de Literatură Rusă Veche a Institutului de Literatură Rusă (Casa Pușkin).
L., 1962. T. 18, p. 233-271.
Pictură a capelei lui Ioachim și Anna din Hagia Sofia din Kiev. anii 1040
Până acum, disputele continuă cu privire la validitatea interpretărilor propuse ale picturilor murale ale turnurilor scărilor templului. Unii oameni de știință găsesc o legătură între ei și picturile de genul „epic-legendar” care împodobeau încăperile palatelor împăraților bizantini, în timp ce alții sunt înclinați să recunoască concretețea istorică a scenelor descrise. Există, în special, o părere că aici ar putea fi prezentate scene legate de istoria relațiilor bizantino-ruse, de vizitele prințesei Olga la Constantinopol sau de curtarea prințului Vladimir la prințesa bizantină Anna1. În orice caz, urcând la corurile Sophiei bor, prințul Kievului a căzut în lume, luminat de harul divin și, în același timp, în spațiul istoriei. Aici s-a realizat ca moștenitor și continuator al unei mari tradiții culturale, înrădăcinată în lumea împăraților romani, a regilor biblici și a eroilor legendari ai poveștilor epice orientale și europene. Doar o astfel de doctrină politică ambițioasă ar putea da temei viitorului mitropolit Ilarion, autorul Predicii despre lege și har, să afirme că familia lui Yaroslav „nu se află în subțire sau în casa întunecată a domniei tale, ci în Ruska, care se cunoaşte şi se aude la toate cele patru capete. pământ”.
În istoria artei ruse, arhitectura și picturile murale ale Catedralei Sf. Sofia sunt primul exemplu de creare a unei opere, a cărei idee nu numai că a corespuns programului ideologic oficial al statului, ci a formulat-o și a întruchipat-o. Nu este o coincidență că mulți cercetători cred că a fost Hilarion, slujbașul prințului Yaroslav, care a fost unul dintre creatorii ideii decorului pitoresc al templului2.
Modelul lumii, întruchipat de arhitecții și artiștii Sfintei Sofia de la Kiev, se distinge prin patos misionar. Atât în conținut, cât și în spațiu, s-a concentrat nu numai pe Kiev și orașele cele mai apropiate de ea cu prinții lor, reprezentanți ai boierilor locali, combatanți, o populație diversă multilingvă - negustori și artizani, printre care se aflau deja destul de mulți oameni alfabetizați. care erau familiarizați cu ceea ce ar putea fi s-ar numi „civilizație bizantină”, dar și oamenilor care locuiau nesfârșitele și tăcutele întinderi de stepă și

pădure ale Rusiei, nelipite încă de cuvântul lui Dumnezeu, culturii de carte.

Din vremea lui Yaroslav, au supraviețuit puține, dar vii exemple ale acelei „arte seculare”, care au constituit o parte importantă atât din viața oficială, cât și din viața de zi cu zi a straturilor superioare ale societății ruse. O idee despre aceasta este dată de imaginile animalelor heraldice - lei, vulturi, grifoni, scene de vânătoare și spectacole de circ care decorează pereții turnurilor Catedralei Sf. Sofia. Aceste atribute indispensabile ale palatului

culturile, menite să mărturisească legitimitatea puterii prințului Kiev, măreția și puterea sa, au fost percepute de Rusia, așa cum arată materialele arheologice, cu mult înainte de intrarea sa în lumea creștină. Doar stilul s-a schimbat, acum dobândind trăsături pur bizantine3.

Scene similare sunt sculptate pe reliefuri din ardezie din secolul al XI-lea din Lavra Kiev-Pechersk, care ar fi putut ajunge acolo în secolul al XVIII-lea de la vechea reședință a prinților Kiev, situată în apropiere, în satul Berestovo. Pe o farfurie, maestrul l-a înfățișat pe Samson rupând gura unui leu; pe de alta, Dionysos, zeul viței de vie, într-un car tras de un leu și o panteră. Coexistența subiectelor antice și creștine în „arta seculară” nu vorbește despre credința dublă a oamenilor care le-au acționat ca clienți, ci, dimpotrivă, despre deactualizarea păgânilor.

Arhanghel. Pictură de detaliu a cupolei mici a Hagia Sofia din Kiev, anii 1040

logodna Mariei
Pictură a capelei lui Ioachim și Anna din Hagia Sofia
la Kiev. anii 1040

Mummers se luptă
Pictură pe turnul de nord al catedralei
Hagia Sofia din Kiev. anii 1040

bufonii
Pictura turnului de sud al catedralei
Hagia Sofia din Kiev. anii 1040

Dionysos într-un car. Relief. secolul al XI-lea
Ardezie. 106 x 187 cm
Muzeul Lavrei Kiev-Pechersk. Kiev

imagini, formarea unei atitudini fundamental noi față de lume, apariția unor idei poetice abstracte, idealuri care dau impulsuri pentru apariția imaginilor corespunzătoare acestora. Viața umană este separată de natură cu ciclurile ei care se repetă în mod constant. Este considerată în contextul acelor concepte de bine și rău, al acțiunii providențiale a voinței divine în istoria universului, care sunt formulate de creștinism, care se reflectă în artă și literatură1.

Principalul fond de motive ornamentale folosite de maeștrii de la Kiev - mozaiști, frescoști, cioplitori în piatră - este bizantin. Printre acestea se remarcă lăstarii de viță de vie, diversele variante ale imaginii crucii biruitoare și arborelui crucii, cu care erau asociate ideile pământului promis și paradisului. În sculpturile care împodobesc plăcile parapetului din ardezie și pereții sarcofagelor de marmură care stăteau în galeriile și coridoarele Bisericii Zeciilor și Catedralei Sf. Sofia, sunt adesea motive împrumutate din ornamentația celor mai vechi biserici din Constantinopol și lucruri prețioase de import, în primul rând obiecte liturgice - vase, castroane, cruci, racle, multe dintre ele

aparținând primelor secole ale creștinismului. Acest tip de ornamente, menit să amintească de epocile marilor împărați Constantin și Iustinian, a fost ales de maeștrii care au împodobit cu sculpturi mormântul de marmură al lui Iaroslav cel Înțelept, care a murit în 1054. Pe pereții săi se pot vedea cruci - crezuri închise în coroane de laur, palmieri care stau pe părțile laterale ale crucilor Calvarului ca simboluri ale victoriei asupra morții, pești, a căror imagine a fost asociată cu abrevierea greacă a numelui lui Hristos și cu sacramentul botezului, și cu darurile euharistice și cu sufletele oamenilor prinși în plasa propovăduirii apostolice.
Abundența obiectelor de acest fel, păstrate în temple și găsite în timpul săpăturilor, mărturisește înflorirea meșteșugurilor artistice și apariția propriilor artele de meșteșugari care au fost instruiți prin vizitarea grecilor. Astfel de maeștri, desigur, au fost implicați în lucrare

în Catedrala Sf. Sofia, ei, conform izvoarelor scrise antice, au lucrat la construcția Porții de Aur a Kievului și, evident, au luat parte la ridicarea și decorarea altor biserici, al căror număr a crescut considerabil la mijlocul secolul al XI-lea. Pe lângă bisericile domnești Buna Vestire de pe Porți, Irina și Gheorghe, cunoscute din anale, în decorul cărora s-au folosit mozaicuri și fresce, acest lucru este dovedit de rămășițele clădirilor excavate de arheologi.
Kievul, în epoca domniei lui Yaroslav, devine cel mai mare centru de comerț și meșteșuguri, printre care se remarcă lucrările de aur și argint. Maeștrii locali creează lucrări de mare complexitate, folosind tehnicile emailurilor cloisonné, granulației, filigranului, gravării, înnegririi, forjarii cu mare perfecțiune. În ierarhia tipurilor de măiestrie de bijuterii, primul loc aparține, fără îndoială, emailurilor cloisonné. Operele acestei arte, în special bizantine în esența lor figurativă și structura picturală, indiferent de locul în care au fost create, purtau pecetea capitalismului și regalității. Deoarece tehnologia de preparare a compozițiilor de smalț sticlos este aproape de producția de smalt colorat pentru mozaicuri, este posibil ca această tehnică să fi fost adusă la Kiev de meșteri greci care au venit împreună cu artele ale artiștilor care au decorat Catedrala Sf. Sofia cu mozaicuri. Nu este o coincidență că frizele ornamentale din mozaic din absida centrală a templului sunt atât de asemănătoare cu curele prețioase încrustate din email cloisonné.
Emailurile de aur cloisonné au fost, desigur, parte a costumului ceremonial, care a determinat natura modelului în sine. În colțuri - medalioane țesute în păr sau atârnate de coafură - au fost folosite cel mai des motive de ornament vegetal sau zoomorf: lăstari cățărători, palmete, păsări ale paradisului, sirine. Pe lângă rozetele tradiționale, palmetele și figurile stilizate ale animalelor heraldice, decorarea diademelor princiare și a podoabelor pieptului variază foarte mult motivele unei cruci cu capete egale, dar imaginile sfinților,
precum și personajele ciclurilor epice care povestesc despre faptele unor regi legendari, precum Solomon sau Alexandru cel Mare2.
Un set ușor diferit de motive ornamentale se găsește în bijuteriile folosite în viața de zi cu zi, de obicei din argint. Le puteau purta și cetățenii bogați. Practic, acestea sunt inele temporale, cercei, brățări și diverse pandantive, repetând adesea formele tradiționale pentru arta diferitelor triburi slave și centre meșteșugărești ale epocii precreștine. Deci, un produs caracteristic al maeștrilor din Kiev sunt cerceii ajurati cu trei margele. Ei folosesc, de asemenea, forma tradițională în formă de stea a inelului temporal cu cinci raze, dar îl fac voluminos, îl decorează cu granule de argint, filigran, bile goale

netede, făcându-le să arate ca flori luxuriante cu deschidere sau fructe coapte3.
Desigur, lucrările create în atelierele de la Kiev au reflectat doar linia principală de dezvoltare. Pentru o perioadă foarte lungă
Relieful unui sarcofag de marmură
Iaroslav cel Înțelept. Detaliu
1 V.G. Putsko. Sculptura Kiev din secolul al XI-lea. - Bizantino-slavica. 1982. Vol. XLIII, p. 51-60.
2 T.I. Makarov. Emailuri cloisonne ale Rusiei antice. M., 1975;
G.N. Bocharov. Metalul artistic al Rusiei antice.
X - începutul secolului al XIII-lea. M., 1984.
5 Vezi: V.M. Vasilenko. Decret. op.
Sarcofagul lui Yaroslav cel Înțelept la mijlocul secolului al XI-lea
Marmură
Catedrala Sfanta Sofia. Kiev

Hagia Sofia din Novgorod. 1045-1052 Plan
Hagia Sofia din Novgorod.1045-1052 Vedere dinspre sud
timp rămâne situaţia de „bilingvism” al culturii. Ca și în epocile anterioare de fracturi cauzate de invazia dominației goților, avari sau khazari, cultura tradițională de zi cu zi a majorității populației continuă să existe, reprezentanți ai diferitelor triburi slave și neslave cu obiceiurile, credințele, tipurile stabilite. și tehnici de meșteșuguri artistice - sculptură în oase și lemn, olărit, țesut, fierărie. Natura ornamentației nu se schimbă: maeștrii se îndreaptă încă de bunăvoie către forme și motive împrumutate din arsenalul artei iranio-sassanide, scito-sarmațiane, arta triburilor finno-ugrice și a normanzilor. În straturile din secolele al XI-lea și al XII-lea, arheologii găsesc adesea amulete, bronz turnat, pandantive zgomotoase.
sub formă de patine ajurate, cu figuri de rațe, șoimi, câini, căprioare, precum și chei miniaturale și linguri pe lanțuri. În bijuteriile pentru femei - brățări, coliere, pandantive temporale - motivele lunii, spirală, val, romb sunt păstrate pentru o lungă perioadă de timp, atașarea la simbolismul numeric antic este păstrată în mod constant - cercei cu cinci grinzi, șapte grinzi.
Pe măsură ce se formează noua statalitate, necesitatea formării unui singur spațiu cultural al Rusiei este din ce în ce mai resimțită prin transferarea pe pământul celor mai mari centre ale sale politice a formelor și ideilor artistice care au prins rădăcini la Kiev, Cernigov și alte orașe din sudul Rusiei.
La mijlocul secolului al XI-lea artele ale arhitecților din Kiev erau construite în Polotsk

și Novgorod, unde au ridicat templele Sophiei, tipul și planul repetând catedrala principală din Rus'. Dar, transferându-și formele pe alt sol, stăpânii nu puteau ignora particularitățile tradițiilor locale, gradul de autoritate al puterii princiare, succesul predicării creștinismului, condițiile naturale (clima, terenul), prezența și natura materialului de construcție și , desigur, dorințele și preferințele artistice ale clienților.
Catedrala de piatră Sfânta Sofia din Novgorod, care a înlocuit vechiul templu de lemn ars, care avea treisprezece cupole, a fost fondată de fiul cel mare al lui Yaroslav, Vladimir, în 1045. Construcția catedralei a durat până în 1050, iar sfințirea a avut loc abia în 1052. În același an, prințul Vladimir a murit și a fost înmormântat în biserica pe care a

ctitorit-o. În ciuda faptului că a fost ridicată de meșteri străini, dintre care unii ar fi putut participa la construcția Sfintei Sofia din Kiev, clădirea pe care au creat-o se distinge prin caracteristici complet originale.
Tot ceea ce s-a dezvoltat atât de încet și măsurat în biserica din Kiev apare aici imediat într-o formă concentrată. În aspectul clădirii Novgorod, nimic nu amintește de compoziția spațială piramidală a prototipului, „invadând” spațiul orașului și formându-i imaginea. Mai mult, se distinge prin trăsăturile izolării severe, mai degrabă inerente fortificațiilor. Cu toată vastitatea ei, Catedrala Novgorod cu cinci nave, înconjurată de galerii cu două etaje, apare ca un volum arhitectural coeziv și puternic în formă de cub, o fortăreață. În ridicarea abruptă a zidurilor naosului și galeriilor, în imediata apropiere a cinci domuri uriașe, în absența șirurilor de nișe decorative pe fațade, se reflectă în mod tangibil un gust diferit, mai ascetic decât în Kiev.
Impresia de putere este sporită de zidăria deschisă a pereților și a stâlpilor din pietre mari, între care se află șiruri de socluri. Prelungiri puternice de lame de contrafort și ferestre tăiate, parcă, împart planurile largi ale pereților, depășind greutatea și rezistența masei de piatră, modelând-o. Tobele de capitole sunt plasate la același nivel și nu se separă
Hagia Sofia din Novgorod. 1045-1052 Vedere dinspre est
un piedestal din volumul principal, care le face să semene cu un fel de fântâni prin care lumina „curge” în spațiul templului, ascuns în siguranță de învelișul pereților, și îl umple. Prima diversitate a ritmurilor spațiale este subordonată verticalelor dominante. Mânecile crucii în formă de cupolă sunt despărțite de pronaos, iar corul nu mai este structuri cu trei arcade, ci cu două arcade, din care a devenit nu numai mai îngustă, ci și mai concentrată și tensionată. O influență semnificativă asupra soluției volumetrice, planificate și, în general, figurativă a templului a fost exercitată de slăbirea rolului elementelor care poartă o încărcătură estetică activă și de întărirea semnificației momentelor asociate scopului funcțional al părțile sale individuale. De exemplu, suprafețe mari ale galeriilor au fost ocupate de coridoare, fiecare având caracterul unui templu mic și independent fără stâlpi, iar inițial deschise, ca în prototipul de la Kiev, arcadele au fost transformate în curând în pridvor închis în fața lor1.
Cedând în fața Kievului Sofia în ceea ce privește suprafața, templul Novgorod îl depășește vizibil în înălțime. Se ridică deasupra peisajului de jos al Novgorodului ca semn al său cel mai vizibil și cel mai semnificativ - „templu-rock”, o calitate care a găsit mai târziu o definiție exactă.
1 A.I. comedian Arhitectura veche rusă de la sfârșitul secolului al X-lea - începutul secolului al XII-lea, p. 236-254.

Colt cu imaginea Sirins Kyiv. secolul al XII-lea. Aur, email cloisonné. 5x3,1 cm Muzeul Istoric de Stat din Kiev
în cuvintele celebre ale prințului Mstislav Udaly: „Unde este Sfânta Sofia, acolo este Novgorod”, al cărui sens este de obicei, și nu fără motiv, interpretat mai larg. Aceasta este, probabil, diferența principală și fundamentală dintre cele mai vechi două biserici ale Rusiei la mijlocul secolului al XI-lea. Creatorii Catedralei din Kiev au fost animați de ideea transformării, transformării peisajului și mediului social din jurul lor, adaptându-l la gusturile și cerințele conceptului arhitectural bizantin. În Novgorod, au trebuit să rezolve o altă problemă - adaptările nu mai sunt bizantine, ci arhitecturale Kievului.

sisteme la peisajul dur nordic cu liniile sale lungi orizontale, întinderile vaste de câmpuri și păduri, suprafețele de apă nemărginite ale lacului Ilmen și Volhov, care amintesc de apropierea mării. Monumentalitatea dură a peisajului și tactul artistic caracteristic arhitecților au determinat amploarea formelor, lapidaritatea lor, reținerea maiestuoasă a ritmului diviziunilor arhitecturale, care se întrerupe doar la nivelul de completare a volumului clădirii. Aici, pentru prima dată în arhitectura rusă, au apărut zakomaras - acoperiri cu frontoane, semicirculare și sferturi ale bolților.
Evanghelistul Marcu
Miniatura din Evanghelia lui Ostromir. Kiev. 1056-1057
Pergament. 23,5 x 21,5 cm
Biblioteca Națională Rusă, Sankt Petersburg

În imaginea templului-fortăreață din Novgorod nu există nimic ceremonial, legat de programul ideologic de glorificare a noii state. Totul aici sugerează că a fost construit în primul rând ca avanpost și centru de predicare misionară chiar la granița țării ruse, în regiunea în care creștinismul abia începea să prindă rădăcini. Chiar și în 1071, în timpul unei rebeliuni ridicate la Novgorod de un preot-vrăjitor păgân, doar prințul Gleb și alaiul său iau partea episcopului, iar restul populației - „toți oamenii” - partea vrăjitorului. Poate că asta explică faptul că la o jumătate de secol după sfârșitul
În faza de construcție, catedrala a stat nedecorată. Pereții săi erau acoperiți cu chit de ciment dens, lustruit cu marmură, care se potrivea cu piatra expusă, teșită.
Din Catedrala Sf. Sofia din Polotsk s-au păstrat, din păcate, doar fragmente, incluse într-o clădire ulterioară, ceea ce nu ne permite să o caracterizăm cu suficientă completitudine. Ridicat în anii 1050, în ceea ce privește structura sa planificată și volumetrică, era mai asemănător cu templul din Novgorod, dar cu tehnica de așezare a pereților din soclu și prezența nișelor de margine pe
Miniatura Evanghelistului Ioan și Prohor din Evanghelia Ostromir. Kiev. 1056-1057 Pergament. 24 x 22 cm Biblioteca Națională a Rusiei, Sankt Petersburg
Evanghelistul Luca
Miniatura de la Ostromirov
Evanghelii. Kiev. 1056-1057
Pergament. 25 x 19 cm Biblioteca Națională a Rusiei, Sankt Petersburg

Catedrala Mihailovski a Mănăstirii Vydubitsky din Kiev. 1070-1086
Plan. Vedere dinspre sud. Reconstrucţie
1 A.I. comedian Arhitectura veche rusă de la sfârșitul secolului al X-lea - începutul secolului al XII-lea, p. 254-260.
2 A. Poppe. Teofan din Novgorod. - Colecția istorică Novgorod. Problema. 6(16). SPb., 1997, p. 102-120.
Ne. 45:
Catedrala Adormirea Maicii Domnului
Mănăstirea Peșterilor din Kiev 1073-1077
Vedere dupa restaurare
faţadele semănau cu Sfânta Sofia din Kiev. Potrivit unor surse scrise, se știe că a fost încununată cu șapte capitole și inițial nu existau galerii. Se pare că turnul scărilor se învecina cu fațada de nord. Trăsătura inițială a templului a fost partea altarului vizibil alungită spre est1.

Este evident că construcția consecventă la Kiev, Novgorod și Polotsk a celor mai mari trei catedrale dedicate Sofiei a făcut parte dintr-un program grandios de transformare spirituală a Rusiei, stabilirea unui sistem unificat de concepte pe întregul său teritoriu, împreună cu cele juridice. norme (Russkaya Pravda este un set de legi introduse de Iaroslav cel Înțelept). , reguli morale bazate pe învățăturile Bisericii. Și, cel mai important, odată cu noua credință, s-a afirmat un sentiment de identitate națională, aparținând unei limbi și unui singur stat.

În pictura de la mijlocul secolului, ca și în arhitectură, rolul principal l-au jucat maeștrii care au lucrat la Kiev. Din acest moment, pe lângă mozaicurile și frescele din Sofia

Catedrala Adormirea Maicii Domnului a Mănăstirii Peșterilor din Kiev. 1073-1077 Plan. Vedere dinspre nord Reconstrucție

Kievskaya, un singur monument a supraviețuit - miniaturi ale Evangheliei Ostromir (Biblioteca Națională Rusă, Sankt Petersburg), scrise în 1056-1057 pentru Novgorod posadnik Ostromir, o rudă a prințului Kievului Izyaslav Yaroslavich. În înscrierea făcută de scriitorul Diacon Grigore, pe lângă Ostromir însuși, este menționată și soția sa Feofana, care, potrivit istoricului polonez A. Poppe, era sora lui Iaroslav cel Înțelept, adică mătușa principelui Izyaslav2, ceea ce explică calitatea artistică excepţională şi luxul decorului pictural al acestui monument unic al palatului.art.

Prețiosul codex este împodobit cu trei miniaturi care înfățișează evangheliști, numeroase capete și inițiale. Ornamentarea cadrelor magnifice în miniatură găsește analogii directe în mozaicurile și frescele Sfintei Sofia de la Kiev. Prima miniatură, care îl înfățișează pe Ioan Evanghelistul dictând lui Prohor textul Evangheliei, este realizată într-un stil de pictură liber, texturat. Una dintre caracteristicile sale distinctive este utilizarea activă a nuanțelor de alb și contrastante. Prin nivelul de măiestrie, poate fi comparat cu cele mai bune lucrări de artă metropolitană, ceea ce a dat motive să sugereze că această miniatură a fost creată la Constantinopol. Dar la mijlocul secolului al XI-lea, artiștii Constantinopolitani, așa cum arată părțile individuale ale picturilor murale din Catedrala Sf. Sofia, au lucrat și la Kiev.

Celelalte două miniaturi cu figurile lui Luca și Marcu au fost scrise pe foi separate de pergament și apoi lipite în manuscris. Fondul dens auriu, paleta de culori, care se distinge prin saturația de tonuri colorate, printre care se remarcă violetul vișiniu închis, textura netedă sticloasă a tabloului, pânza de linii subțiri aurii pentru tăierea pliurilor hainelor le fac să arate ca niște icoane realizate folosind tehnica emailurilor cloisonné. Gustul clientului rus s-a manifestat nu numai în splendoarea deosebită a decorului prețios, ci și în accentul persistent pe motivul întâlnirii cu Dumnezeu nu prin cuvânt, ci direct, față în față. În miniatura cu John, artistul a introdus un unic

detaliu - un scaun gol în fața standului cu un cod deschis, lăsat de evanghelist pentru a primi textul direct de la mesagerul lui Dumnezeu - un vultur zburând din ceruri. În miniatura cu Luca, aceeași idee este dezvăluită de inscripția de pe fundal alături de figura simbolică a vițelului: „În acest fel, vițelul Duhul Sfânt i s-a arătat lui Luce”.

De remarcat sunt numeroasele inițiale decorative ale manuscrisului. Modelul lor capricios combină motive florale, caracteristice tradiției bizantine de decorare a cărților, și motive zoomorfe și antropomorfe, care ne fac să amintim articolele de lux care îi înconjurau pe conducătorii popoarelor barbare din Evul Mediu timpuriu - broșe masive din aur decorate cu pietre prețioase și emailuri champlevé; lucrări

precum plăci de aur din comoara Martynovsky și accesorii de corn de argint de la Chernaya Mohyla. Pe paginile Evangheliei, ele arată ca niște trofee de război luate de la păgânii învinși și expuse ca dovadă a triumfului creștinismului.
Activitate artistică și de construcție intensivă, care a marcat deceniile de domnie a lui Iaroslav cel Înțelept, după moartea acestuia a făcut loc unei perioade de calm temporar. Dar lipsa de informații cronice despre construcția templelor, decorarea lor cu mozaicuri și fresce nu înseamnă că acest gen de muncă a încetat complet. Pur și simplu au luat o altă direcție, scara și caracterul lor s-au schimbat. Moștenitorii lui Yaroslav, care au pus stăpânire pe anumite zone ale pământului rusesc, încep să acorde mai multă atenție amenajării lor. De la clădirile mari de importanță națională, accentul este mutat pe construcția de biserici de curte și mănăstiri, construcția de structuri defensive. Situația s-a complicat doar de lipsa numărului necesar de artele de construcții calificate. După moartea lui Iaroslav cel Înțelept, artel mare-ducal, care a fost pus la dispoziția fiului său cel mare Izyaslav, a lucrat în principal la Kiev. În anii 1060, prințul a întemeiat o mănăstire în numele sfântului său patron Dimitrie.

Sfinții Dmitri și Nestor
Relief. Pe la 1062
Ardezie. 112 x 218 cm
Galeria de Stat Tretiakov, Moscova
Tesalonic, iar în 1070 fratele său Vsevolod a fondat mănăstirea Arhanghelului Mihail din Vydubitsy. În alte orașe în aceiași ani, după cum s-ar putea crede, s-au realizat în principal construcții din lemn. Așadar, în anii 1060, la Rostov a fost construită o grandioasă catedrală de stejar, care a murit într-un incendiu în secolul al XI-lea.
O piatră de hotar semnificativă în istoria arhitecturii ruse și a artei Rusiei Kievene în ansamblu a fost construcția și decorarea Catedralei Adormirea Maicii Domnului a Lavrei Kiev-Pechersk. Așezarea templului a avut loc, conform cronicii, în 1073, iar lucrările terminate în 1077. Potrivit legendei Patericonului Kiev-Pechersk, lucrarea a fost condusă de grecii veniți la Ki
ev din porunca insasi Maicii Domnului. Toate dovezile scrise sugerează că catedrala urma să devină un model de urmat, un fel de standard pentru biserica catedrală a orașului și monahală. Arhitectura sa a întruchipat pe deplin idealurile Ortodoxiei. Un tip asemănător de clădiri vaste, cu o singură cupolă, cu trei nave, lipsite de galerii, dar cu un pronaos adiacent acestora pe latura de vest, cu coruri în formă de U, ocupând doar partea vestică a spațiului până la marginile brațelor. a crucii cu cupolă, a început să fie construită peste tot.
Catedrala Adormirea Maicii Domnului, aruncată în aer în 1941, a fost remarcabilă prin dimensiunea sa grandioasă.
Sfinții Gheorghe și Teodor Tiron
Relief. Pe la 1062
Ardezie. 112 x 218 cm Muzeul de Istorie de Stat din Kiev

În ciuda trăsăturilor asociate tradiției arhitecturii de la mijlocul secolului al XI-lea - proeminența toroanelor centrale extinse și a diviziunilor cu mai multe niveluri - aici dispare gradarea compoziției maselor, caracteristică perioadei precedente. Interiorul templului se distinge prin fuziunea unui pătrat vast cu cupolă cu celule laterale. Constructorii au reușit să împingă stâlpii domului atât de departe încât diametrul cupolei în sine a depășit cu un metru lățimea domului Sfintei

Sofia din Kiev. S-au inspirat în mod clar din ideea de a crea un spațiu vast, dezordonat, saturat de aer și lumină, care se deschide din orice punct de vedere simultan la toată adâncimea și înălțimea lui. Pentru a-l stăpâni, nu a mai fost necesar să facem un întreg pelerinaj în diferite compartimente separate între ele, timp în care s-au deschis ochiului noi și noi perspective. Totul aici a fost conceput pentru o ședere calmă și lungă de rugăciune, pentru contemplare și reflecție.

Integritatea structurii spațiale a templului a fost evidențiată de semicercurile zakomarului care încoronează fațadele și ocolind întregul volum al acestuia, registrele desfășurate orizontal ale ferestrelor și nișelor, curelele de meandri de pe spiralele centrale, cornișa absidelor fațetate și cornișa cupolei. Numeroase ferestre, care formează compoziții cu trei niveluri în canelurile centrale și nișe cu trei niveluri au dat suprafețele pereților, așezate în tehnica tradițională de zidărie de la Kiev, cu un „rând îngropat”, energia ritmului unui solemn, festiv. , crescând treptat mișcarea spațială, acoperind toate registrele înalte ale clădirii și găsind rezoluție în golurile din arcurile celor douăsprezece ferestre ale tamburului de cap.

Schimbările de atitudine, care se reflectă atât de clar în arhitectura celei de-a doua jumătate a secolului, se fac simțite în lucrările de pictură, artă plastică și în decorarea picturală a obiectelor liturgice care au ajuns până la noi. În ciuda diferențelor dintre tipurile de artă, materiale, tehnici folosite de maeștri, acestea sunt în comun cu o creștere clară a expresivității emoționale a imaginilor, o activare accentuată a mișcărilor, gesturilor mâinilor, expresiilor faciale, expresiei vederilor,

Fedor Tiron

Detaliu în relief al Sfinților Gheorghe și Teodor Tiron

datorită căruia privitorul se află într-un mediu care nu-i permite să rămână indiferent. Natura limbajului pictural se schimbă. În exterior, rămânând solemn, își pierde lapidaritatea și plenitudinea plastică, claritatea structurii ritmice. Pare caracteristici aleatorii, detalii concepute pentru a completa ideea principală a artistului.

Astfel, de exemplu, sunt trei plăci de ardezie cu imagini ale războinicilor sfinți ecvestri. Se crede că au fost create în jurul anului 1062 pentru Mănăstirea Dmitrievsky, fondată de prințul Izyaslav. Ploturile reliefurilor nu lasă nicio îndoială că ideile despre protecție și patronaj au fost asociate cu ele. Pe unu

1 A.I. Komech.Arhitectura rusă veche de la sfârșitul secolului X - începutul secolului XII, p. 268-274.

Izbornik Sviatoslav

Kiev. 1073

Pergament. Foaie 33,6 x 24,8 cm Muzeul de Istorie de Stat, Moscova

1 V.G. Putsko. Reliefuri Kiev ale sfinților călăreți. - Starinar (serie nouă). T. XXVII,
1977, p. 111.

2 Izbornik Svyatoslav din 1073. Rezumat de articole.
M., 1977; L.I. Rahati. Despre stilul miniaturilor din Izbornik din Svyatoslav, 1073. - Crizograf.
M, 2003, p. 14-32.

Părinții Bisericii
detaliu în miniatură
din Izbornik lui Sviatoslav

una dintre ele îi înfățișează pe sfinții luptători șarpe George și Theodore Tyron (KSIM), pe cealaltă – scena proslăvirii Sfântului Dimitrie (?), care a lovit un războinic păgân cu o suliță (TG)1. În cele din urmă, al treilea îl înfățișează pe Eustathius Plakida în ipostaza unui apel

rugător către Hristos (Mănăstirea Mihailovski, Kiev). Fortificate pe fațadele templelor, aceste reliefuri aveau scopul de a mărturisi că biserica este protejată în mod fiabil de haosul lumii exterioare, că pereții pe care îi decorează sunt de neclintit. Totodată, prin această temă fundamentală a ocrotirii bisericii și a orașului, în imaginile de pe plăci apare și intonația rugăciunii personale de mijlocire. Se manifestă mai ales clar în gestul mâinilor îndreptate către Dumnezeu și expresia ingenuă de pe chipul lui Eustathius Plakida.
Caracteristicile numite sunt și mai evidente în miniatura de ieșire a Izbornikului lui Svyatoslav din 1073 (SHM), care înfățișează întreaga familie a marelui prinț Kiev, aducând un manuscris prețios ca dar lui Hristos (Mântuitorul de pe tron este înfățișat pe foaia alăturată). Spectacolul prezenței solemne, surprins în pictura Sfintei Sofia de la Kiev, a fost înlocuit aici de scena stării „cu frică” în fața tronului lui Hristos și o cerere penitentă de mijlocire la Judecata de Apoi. Credința personală și „temă de Dumnezeu” sunt concepte care poate cel mai exact determină natura intonației care a apărut în monumentele din anii șaizeci și șaptezeci ai secolului al XI-lea.
Chiar și decorul ornamental al Izbornikului din 1073, în comparație cu Evanghelia Ostromir, deși datele de creare a monumentelor sunt distanță de numai șaisprezece ani, reprezintă nu doar un tip diferit, mai „bizantin”, ci o etapă fundamental diferită în dezvoltarea artei. „Foamea” de înțelepciune, setea de a se alătura „împărăției cerurilor” este tema unor copaci mari cu frunze, care sunt temple decorate luxos și, în același timp, pășuni cerești, în centrul cărora sunt reprezentate grupuri de părinți și profesori. al Bisericii, ale cărei gânduri au fost adunate în Izbornik. Și pe părțile laterale ale templelor, păsările minunate „s-au înghesuit” la el, personificând suflete curate care doreau hrană spirituală, s-au așezat. Unii dintre ei au îndrăznit chiar să se apropie de ei. Spațiul „peisagistic” al capetelor arhitecturale este izbitor de diferit de splendoarea grea a decorului „interior” al palatului din manuscrisul din 10572.
O asemănare remarcabilă cu imaginile învățătorilor Bisericii de pe miniaturile Izbornikului din 1073 se găsesc în figurile gonite ale sfinților de pe rama de argint care împodobesc marginile icoanei monumentale a Apostolilor Petru și Pavel din Sfânta Sofia. Catedrala din Novgorod (NGOMZ)3. Apostolii, reprezentați în mijlocul icoanei, sunt îndreptați către Hristos, din mâinile căruia primesc poruncile și lumina plină de har a învățăturii Lui și din ele se revarsă în lume.
Totul în această imagine maiestuoasă, care stătea cândva la stâlpul prealtarului, este plin de sentimentul unui sacrament care are loc. Reținute, parcă încetinite în mod deliberat, mișcările și gesturile figurilor mari, modelate sculptural (din păcate, pictura originală a feței a fost pierdută și reînnoită în secolul al XVI-lea) se disting prin greutate deosebită, care subliniază semnificația a ceea ce se întâmplă, transferă privitorul. atenție de la acțiune la percepție a stării dialogului nesfârșit și rugător al apostolilor cu Dumnezeu și contemplarea strălucirii luminii care cresc treptat. Acest efect este facilitat de construcția unei game colorate a icoanei, căpătând treptat putere într-un ton deschis, care transformă densitatea substanței materiale, trecând

de la un albastru închis care rămâne pe fundal, la reflexe transparente de roz și căpriu în penumbră și la pete de alb pur pe părțile proeminente, rotunjite ale volumului.
Scrisă de un maestru bizantin remarcabil, cel mai probabil la Kiev, această icoană ne permite să judecăm al doilea val de influențe grecești

după lucrările din Catedrala Sf. Sofia și acele tendințe și tendințe care au predominat în arta Rusiei Kievene în a doua jumătate a secolul al XI-lea.
Principiul personal, cu care sunt asociate ideile despre viața sufletului, pentru prima dată manifestat atât de clar în miniaturile Izbornikului din 1073,
Vorbește despre schimbările semnificative care au loc în viziunea asupra lumii a oamenilor. Este un semn că creștinismul, care a fost plantat de sus, începe să dobândească trăsăturile „propriei” culturi. Cea mai frapantă dovadă în acest sens este glorificarea primilor sfinți ruși, prinții purtători de patimi Boris și Gleb, care a avut loc tocmai în aceiași ani. Au fost canonizați ca sfinți în 1071, iar în 1072 altarul cu moaștele lor a fost transferat solemn într-o biserică mare de lemn din Vyshgorod, lângă Kiev, construită de Izyaslav Yaroslavich. La această sărbătoare au luat parte toți fiii lui Iaroslav cel Înțelept și clerul superior.
Apostolii Petru și Pavel Seredina - a doua jumătate a secolului al XI-lea (Chipurile au fost pictate în secolul al XVI-lea) Lemn, tempera. 240 x 150 cm Decor pentru icoana Apostolilor Petru și Pavel. A doua jumătate a secolului al XI-lea Argint. Rezervația Muzeului Unit al Statului Novgorod 3 E.S. Smirnova. Pe compoziția originală și programul iconografic al ramei de argint din secolul al XI-lea pentru icoana „Petru și Pavel” din Catedrala Sf. Sofia din Novgorod. - Artă veche rusă. Bizanţ, Rus', Europa de Vest. Arta si Cultura. Dedicat aniversării a 100 de ani de la nașterea lui VN. Lazarev. M, 2002, p. 79-97.
Sfârșitul al XI-lea - primele decenii ale secolului al XII-lea
Ultimele decenii ale secolului al XI-lea - primul sfert al secolului al XII-lea pot fi privite ca o etapă specială în istoria Rusiei Antice și a culturii sale. Creșterea puterii și a bogăției prinților din „casa lui Yaroslav”, fiecare dintre ele
primește una dintre marile alocații ale pământului rus ca posesie ereditară, crescând conflictele intestine, dând adesea naștere la conflicte militare sângeroase, ciocniri constante între Rus și Polovtsy şi în acelaşi timp răspândită
alfabetizare, construirea de noi orașe, temple, mănăstiri, dezvoltarea meșteșugurilor și a relațiilor comerciale cu Estul și Vestul,
formarea definitivă a sistemului de administrare a bisericii diecezane - toate acestea afectează direct sau indirect dezvoltarea
kusstva.
O caracteristică deosebită a acestei etape a fost dată de autorul Povestea anilor trecuți. Vorbind despre înflorirea scrisului de carte și răspândirea iluminismului sub Iaroslav, el scrie: „La urma urmei, tatăl său Vladimir a arat și a înmuiat pământul, adică l-a luminat cu botez. Acesta (Iaroslav. - L.L.) a semănat inimile credincioșilor cu cuvinte livrești. Și culegem, acceptând învățătura cărții. Astfel, deja în ochii cronicarului, care și-a scris opera în pragul a două secole, epoca lui Vladimir și Iaroslav apare ca o perioadă eroică, o perioadă de muncă vigilentă, dureroasă a plugarului și a semănătorului. Și el percepe epoca modernă ca o perioadă de rodnicie, prosperitate și o atitudine înțeleaptă față de viață prin predare.
O nouă intonație, care reflectă această viziune calmă, contemplativă asupra lumii, se manifestă în arhitectură și pictură. Dacă arta vremii lui Yaroslav dă o idee despre un strat monolitic, puternic, dar încă puțin diferențiat al culturii Rusiei Kievene, atunci în ultimul sfert de secol, un gust pentru rafinat, rafinat.
forme rafinate, limbajul pictural devine mai mobil, capata capacitatea de a exprima un gand bogat in asociatii. Accentele semantice sunt mutate, caracteristicile figurative se schimbă.

Până de curând, patosul puternic al afirmării demnității noii state și noii religii, de a-și dezvălui dogmele de bază, s-a slăbit vizibil. Subiectul aducerii „noilor oameni” pe tronul stăpânului divin își pierde relevanța. Acum, arta, ca și literatura, se preocupă de problemele personale, morale, care apar în viața practică și spirituală de zi cu zi, cu privire la ceea ce este bine și frumos, determinând atitudinea față de lumea pământească, supusă decăderii și morții, față de natură, vecini, față de puternici si cei slabi... Dar, în primul rând, acestea sunt întrebări despre destinul unei persoane, locul său în viața bisericii, reflectarea prezenței principiului divin în lumea interioară a individului. Aceasta este exact întrebarea pe care și-o pune prințul Vladimir Monomakh al Kievului în Învățătura sa adresată copiilor: „Ce este o persoană?” Răspunsurile care le sunt date se remarcă prin profunzime poetică uimitoare și, în același timp, claritate a gândirii, mărturisind o viziune simpatică, deși severă, asupra vieții.
În arhitectură, manifestarea noilor trăsături stilistice este asociată cu o atenție sporită la interpretarea imaginii spațiului intern al templului, care a fost creat pentru prima dată în Catedrala Adormirea Maicii Domnului a Lavrei Kiev-Pechersk. La Kiev, acest tip de templu în diferite variante este reprezentat de catedralele Mănăstirii Mihailovski Vydubytsky, construite de prințul Vsevolod Yaroslavich în 1070-1088, Mănăstirea Mihailovski cu cupola de aur, construită în 1108-1113 de către Prințul Svyatopolk, Biserica Izyaslavich1. al Mântuitorului pe Berestovo Arhanghelul Gavriil din Pictura Buna Vestire a Bisericii Arhanghelului Mihail din Mănăstirea Sf. Mihail cu cupola de aur din Kiev. Pe la 1113
1 Yu.S. Aseev. Arhitectura Kievului antic. Kiev, 1982, p. 77-102.

1 A.I. Komech., Arhitectura rusă veche de la sfârșitul secolului X - începutul secolului XII, p. 292-297.
2 E.V. Vorobieva, A.L. Titz. Despre datarea Catedralelor Adormirea Maicii Domnului și Borisoglebsky din Cernigov. -Arheologia sovietică, 1974, nr. 2, p. 98-111; E.V. Vorobyov. Semantica și datarea capitalelor Cernihiv. - Rusia medievală. M., 1976, p. 175-183.
5 Biblioteca de literatură a Rusiei antice. T. 4. Sankt Petersburg, 1997, p. 459.
4 Ibid., p. 311; VD. Sarabyanov. Catedrala Adormirea Maicii Domnului a Lavrei Kiev-Pechersk în tradiția decorațiunii antice a templului rusesc. - Sala de lectură Sofia. Problema. 2. Kiev, 2004, p. 255-261.
primul sfert al secolului al XII-lea. În Cernigov, acest grup poate include Catedrala Adormirea Maicii Domnului a Mănăstirii Ieleț, construită, se pare, la începutul secolului al XII-lea, și Catedrala Borisoglebsky din primul sfert al aceluiași secol3. Structuri similare sunt ridicate în Pereyaslavl, Smolensk, Suzdal, Rostov și Novgorod. Desigur, construcția de catedrale mari a fost asociată cu un proces activ de creștere a populației urbane și de formare a dezvoltării urbane. Cu toate acestea, acest lucru singur nu poate explica dimensiunea lor colosală, vastitatea și domnia, bogăția decorului. Aici și-au jucat rolul și ambițiile politice ale prinților, devenind conducători cu drepturi depline pe teritoriul posesiunilor lor ancestrale și nu își pierd speranța de a primi masa marelui prinț la Kiev. Dar principalul lucru a fost că realitatea, pe
Biserica Mântuitorului de pe Berestove din Kiev
Primul sfert al secolului al XII-lea
plin de evenimente dramatice și adesea tragice, ai căror principali participanți erau ei înșiși, au făcut aproape imposibil să trăiești conform normelor moralei creștine. Templul ridicat a fost conceput pentru a restaura și confirma legătura lor cu Dumnezeu. Aceasta este lumea pe care o dorește sufletul, un loc al pocăinței și al reconcilierii, al

tăcerii și al odihnei profunde de sine, acel spațiu sacru în care Domnul se înfățișează invizibil celor unșii Săi, unde se întoarce speranța că nu se vor închide porțile paradisului. lor. Imaginea unui spațiu templu atât de vast este desenată de autorul Patericonului Pechersk în povestea apariției Duhului Sfânt sub formă de porumbel în catedrala mănăstirii: și acolo s-a ascuns... Și în fața tuturor. ochi, iarasi porumbelul a zburat din gura Spasovilor si a inceput sa zboare peste tot prin biserica... Si acum... o lumina mai stralucitoare decat soarele a luminat pe toti, orbind ochii oamenilor. Au căzut cu fața la pământ și s-au închinat Domnului.
Sfințenie, modalități de a o atinge, pocăință și iertarea păcatelor, acceptarea darurilor pline de har ale Duhului Sfânt, viziuni miraculoase, vindecări și perspective - toate acestea sunt acum în câmpul de vedere al scriitorilor și artiștilor, formând baza poetica unei noi etape în dezvoltarea artei. În pictură, începutul său poate fi asociat cu sosirea maeștrilor greci la Kiev în jurul anului 1084, care au decorat pereții Catedralei Adormirea Maicii Domnului de la Mănăstirea Pechersk cu mozaicuri și fresce. Cât de semnificativ a fost acest eveniment pentru arta rusă este dovedit de faptul că deja în secolul al XII-lea frescele și mozaicurile catedralei au devenit prototipuri pentru numeroase picturi bisericești nu numai în Kiev, ci și în alte orașe.
Prințul Vladimir Monomakh, așa cum povestește Simon, compilatorul Patericonului Kiev-Pechersk, chiar „pe carte (adică, pergament. - JLJL) după ce a scris unde este scrisă sărbătoarea în ce loc, faceți toate acestea în ordine și asemănare (în cea construită de el în Catedrala Adormirea Maicii Domnului din Suzdal. - LL.) în chipul acelei mari biserici „4. S-a păstrat doar o descriere parțială a picturii de mult pierdute, realizată în a doua jumătate a secolului al XVII-lea de Pavel de Alep, secretarul Patriarhului Macarie al Antiohiei, care a vizitat Rusia.

Dintre cele mai interesante imagini ale picturii, trebuie remarcată compoziția mare a Adormirii Maicii Domnului cu apostolii, care a ocupat peretele de nord al catedralei, zburând pe nori către patul Fecioarei din Ierusalim1.
Stilul acestui tablou nu poate fi judecat decât indirect, după rarele picturi supraviețuitoare de la începutul secolului. Cele mai vechi dintre acestea sunt câteva miniaturi inserate în așa-numitul Psaltire din Trier, sau Psaltirea Egbert, păstrată acum în muzeul orașului Cividale din nordul Italiei. Acest manuscris, comandat între anii 984-993 de arhiepiscopul Egbert pentru catedrala din Trier, a ajuns în Polonia la începutul secolului al XI-lea, de unde a fost adus la Kiev ca relicvă de familie de fiica regelui polonez Mieszko al II-lea Gertrude. , care în 1050 a devenit soția principelui Izyaslav. Codul a fost completat de testamentul ei?
stive cu texte de rugăciuni și miniaturi cu imagini ale Nașterii lui Hristos, Răstignirii, Maicii Domnului, Hristos pe tron și Apostolului Petru. Trei dintre ele arată figurile kttorilor - Gertrude, fiul ei Yaro-polk și soția lui. Din moment ce imaginea lui Izyaslav, care a murit în 1078, lipsește și aici este prezentată Yaropolk, care a fost ucis în 1086, miniaturile datează din perioada cuprinsă între 1078 și 1086, unele dintre ele ar putea apărea mai târziu. Existența unei anumite legături între creatorii părții ruse a codului - clientul și miniaturiștii - și Mănăstirea Pechersky este indicată de o imagine în foaie mare a icoanei locale a mănăstirii - Maica Domnului, așezată cu Hristos. Copil pe un tron înalt cu piciorul arcuit.
Structura figurativă a miniaturii determină contrastul dintre imaginile mari, maiestuoase și severe,

1 V D. Sarabyanov. Picturile murale ale Catedralei Adormirea Maicii Domnului a Lavrei Kiev-Pechersk și locul lor în istoria picturii antice rusești. - Lavra Almanah. Problema. 11. Kiev, 2003, p. 97-117.
Catedrala Boris și Gleb din Cernihiv
Primul sfert al secolului al XII-lea

Hristos a tronat încoronând prințul Yaropolk și prințesa Irina Miniatura din Psaltirea din Trier (Psaltirea Egbert) 1078-1086
pergament
Muzeul Național de Arheologie, Cividale, Italia
situate în centrul compozițiilor - Hristos pe tron, Maica Domnului, reprezentată în creșterea Apostolului Petru, - și stând de o parte și de alta a acestora sunt mici figuri aproape de jucărie ale participanților la acțiunea scenă. În expresia fețelor, a ochilor și a gesturilor de rugăciune îndreptate către cer, se poate surprinde un sentiment amestecat de timiditate și speranță, frică și bucurie, lucru pe care mult mai târziu scriitorii ruși îl vor numi „vesel”.
plângând”. În ornamentația magnifică a miniaturii, alături de motivele clasice bizantine, există o mulțime de motive preluate din arsenalul artiștilor vest-europeni din perioada preromană. Dar ceea ce este important acum nu este preaplinul intrinsec valoros de combinații de culori prețioase, ci strălucirea moale și de durată venită din adâncurile celei mai colorate țesături. Aici întâlnim pentru prima dată utilizarea subțiri

linii aurii pentru tăierea faldurilor hainelor - asist1.
Pictura de miniaturi ale Psaltirii, care a aparținut lui Gertrude, este similară cu fragmentele picturii, păstrate în vestibulul catedralei mănăstirii Mihailovski Vydubitsky, a cărei sfințire a avut loc în 1088.
arc înalt, iar pe secțiunea vestică a fațadei sudice se remarcă și printr-un arc și două nișe cu trei trepte. Pe peretele sudic al capelei, chiar deasupra locului înmormântărilor domnești, artiștii au înfățișat scena Arhanghelului Mihail și a Apostolului Petru conducând pe drepți în paradis, care a îndeplinit pe deplin aspirațiile clientului, care dorea să se vadă pe sine și membrii familiei sale în această procesiune.
1 Psalterium Egberti: Facimile del MS. CXXXVI al Muzeului Archeologico Nacionale di Chividale de Friido.
A cura di C. Barberi. Triesto, 2000.
Miniatura Doamnei Înscăunate din Psaltirea din Trier (Psaltirea Egbert) 1078-1086
pergament
Muzeul Național de Arheologie, Cividale, Italia

Arhanghelul Mihail și apostolul Petru îi conduc pe cei drepți în Paradis Pictura vestibulului Catedralei Mănăstirii Mihailovski Vydubitsky. 1088
1 I.I. Movchan.Vydubi-chi antic. Kiev, 1982; L.I. Rahati,
În D. Sarabyanov, TY. al țarului. Pictură monumentală a lui Veliky Novgorod. Sfârșitul secolului al XI-lea - primul sfert al secolului al XII-lea. Sankt Petersburg, 2004, p. 89-94.
2 L.I. Lifshitz, VD. Sarabyanov,
T.Yu. monumental-
pictura naya a lui Veliky Novgorod, p. 70-87, 241-255.
3 Novgorod Prima cronică. M.-L, 1950, p. nouăsprezece.
Monumentele numite sunt legate de expresia severă a fețelor sfinților, accentul deliberat pe trăsăturile ascetice - obrajii înfundați, orbitele adânci, sprâncenele deplasate, liniile curbe ale podului nasului,

reflexiile strălucitoare ale pupilelor, contrastele de lumină și umbră. Toate acestea sunt semne ale unui stil care a fost deosebit de popular în mediul monahal, care a găsit o răspândire largă în anii 1070-1090 pe teritorii vaste ale lumii bizantine, și nu numai în provincii, ci și în Constantinopol și Muntele Athos, după cum se dovedește. , de exemplu, prin mozaicuri Mănăstirea Vatopedi1. Prin mănăstiri şi clerul superior, care împreună cu

Evanghelistul Ioan și Apostolul Pavel Miniatura din Evanghelia Miliatin (Evanghelia Domka) Novgorod

Sfârșitul secolului al XI-lea - începutul secolului al XII-lea Pergament. 29,5 x 22 cm Biblioteca Națională a Rusiei, Sankt Petersburg

Ne. 57:

Konstantin și Elena Pictură a peretelui de nord al pridvorului Martirievskaya al Hagia Sofia din Novgorod

Sfârșitul secolului al XI-lea - începutul secolului al XII-lea

Ne. 58-59:

Profetul Daniel

Pictură a tamburului cupolei Hagia Sofia din Novgorod. 1109

Profetul Solomon Pictură a tamburului cupolei Hagia Sofia din Novgorod. 1109

odată cu prinții, începe să apară din ce în ce mai des în rolul clienților, această artă începe să prindă rădăcini mai întâi la Kiev, apoi în alte orașe. Ca profesori erau maeștri greci străini. Adevărații executori ai ordinelor puteau fi la început călugării mănăstirii Pechersk, care au studiat cu ei. Dovadă în acest sens este povestea Peșterilor de la Kiev Patericon despre călugărul Alympius pictorul de icoane, care, în calitate de elev al artiștilor greci, a participat la decorarea catedralei mănăstirii cu mozaicuri și fresce.Fiind deja un cunoscut maestru, Alympius a pictat icoane. nu numai pentru nevoile manastirii, ci si pentru alte temple. Imaginea Maicii Domnului din pensula sa de către prințul Vladimir Monomakh a fost plasată în Catedrala Adormirea Maicii Domnului din Rostov.

Este foarte probabil ca aceiasi studenti greci sa picteze in 1109 Catedrala Sfanta Sofia din Novgorod. Lucrarea a fost realizată, după cum relatează cronicarul din Novgorod, „prin dobândirea arhiepiscopului Nikita” (adică prin munca sa, cu fondurile adunate de el). El însuși în trecutul recent, un călugăr al Mănăstirii Pechersk, Nikita cunoștea bine locuitorii ei și se putea adresa stareţului și principelui Svyatopolk, care stătea în acel moment pe masa Kievului, cu o cerere de a trimite stăpânii de care avea nevoie. .

Timp de aproape jumătate de secol, Novgorod Sophia a stat nevopsită. Nu mai devreme de sfârșitul secolului al XI-lea au apărut primele „frescuri”. Printre aceștia se numără și imaginea lui Constantin și Elena, situată pe peretele nordic al galeriei sudice, așa-numitul pridvor Martirievskaya, la intrarea în templu. În această imagine, realizată într-o tehnică neobișnuită de lipici, monumentalitatea și simplitatea formelor aplatizate sunt combinate cu un model ornamental mare de haine și o gamă rafinată de culori: roz moale, roșu, albastru și alb ușor nuanțat. Principala proprietate a stilului, care face ca pictura să fie legată de cele mai bune lucrări ale picturii bizantine de la începutul secolelor XI-XII, este ceea ce s-ar putea numi „viața feței”. Ritmul divers, complex organizat al liniilor și al armoniilor de culoare este organizat în așa fel încât trăsăturile feței sunt spiritualizate, pline de mișcare care depășește complet inerția cărnii, severitatea „portretului”.

Sfârșitul al XI-lea - primele decenii ale secolului al XII-lea

măști.” Aceasta este diferența fundamentală dintre pictură și lucrările de la mijlocul secolului.

Imaginile sfinților de aici nu mai sunt obiecte de cult, ci reprezentanți înaintea lui Dumnezeu, mijlocitori, cărți de rugăciuni, a căror convertire îi este plăcută. În urma mișcărilor lor reținute, lipsite de patos, dar pline de grație și demnitate, gesturi, întoarceri de cap, priviri îndreptate în adâncimea infinită a spațiului, privitorul, împotriva voinței sale, nu este opus, ci lângă ele, iar privirea lui. se întoarce imperceptibil în aceeași direcție, se mișcă în aceeași direcție cu privirea lui Constantin și a Helenei. Ele deschid în fața lui o perspectivă inteligibilă a timpului și a evenimentelor care au loc în el. Numai crucea - arma biruinţei asupra morţii - înaintată de ei, introduce o oarecare certitudine în sensul poetic sublim al imaginii2.
Cea mai apropiată analogie cu imaginea lui Constantin și Elena este singura miniatură (Evanghelistul Ioan) a unuia dintre cele mai vechi manuscrise ilustrate din Novgorod însuși - Evanghelia Miliatin (RNB). A fost creat la începutul secolelor XI-XI într-un atelier de scriere de cărți fondat de arhiepiscop pe la mijlocul anilor nouăzeci ai secolului al XI-lea. Munca sistematică a cărturarilor și artiștilor începe aici într-un moment în care se conturează un nou sistem de relații între oraș și marea masă princiară Kiev, puterea posadnikilor aleși la veche și a domnilor spirituali - episcopi, al căror rang a devenit personificarea celei mai înalte puteri de stat din Novgorod este în creștere.
Este probabil ca „fresca” lui Konstantin și Elena să fi fost pictată de unul dintre maeștrii chemați la Novgorod de arhiepiscop chiar înainte de a începe fața principală a lucrării. Motivul apariției sale ar putea fi moartea prematură a lui Nikita, care a murit la 31 ianuarie 1109 și a fost înmormântat în catedrală. Și câteva luni mai târziu, „primăvara, mai des să scrie Sf. Sofia”3.
Din pictura odinioară extinsă, aflată în cupola catedralei și în absida altarului, doar imaginile a șapte profeți din toba cupolei centrale, patru sfinți

în spațiul vimei, precum și fotografii și schițe ale fragmentelor pierdute în secolul XX. Ca și alte lucrări ale „stilului monahal” de la începutul secolului, frescele Sfintei Sofia din Novgorod se disting prin forme mari, sedentare, moștenite din arta perioadei precedente, expresie facială crescută și, în același timp, o creștere vizibilă a expresivității spațiale a compozițiilor. Patosul mărturisirii este înlocuit de o intonație mai restrânsă și subtil variată a contemplației, ceea ce indică o atenție sporită la viața interioară a unei persoane. Imaginile unor figuri individuale apar în fața privitorului nu mai sunt părți ale unui singur organism arhitectural care alcătuiesc „corpul” Bisericii, ci ca imagini ale martorilor care contemplă constant misterul împlinirii făgăduinței Domnului. Prin urmare, cuvântul Scripturii, citit în textele sulurilor, pe care profeții le demonstrează atât de clar, capătă o asemenea importanță.
Noile tendințe în stil se reflectă în întorsăturile caracteristice reciproce ale figurilor, priviri îndreptate în depărtare și în viitor, în gesturi care transmit o stare de iluminare, chemând la atenție și la contemplare tăcută. Ele nu sunt adresate unei anumite persoane, ci permit fiecărei persoane care rămâne în templu să simtă legătura cu întreaga lume din jurul său și să înțeleagă scopul ființei sale. Mișcarea se răspândește dincolo de granițele unei compoziții separate, găsind continuare în sacramentul care are loc în spațiul arhitectural real al templului. Lumina care pătrunde prin ferestre și lumina înfățișată, saturată cu o varietate de reflexii colorate, se contopesc într-una singură, formând o atmosferă sensibilă la orice mișcare, în care, pe lângă starea de tăcere ascetică și priveghere rugătoare severă, o intonație poetică. de credinţă sinceră şi curată se adaugă. Fețele tinere

ale profeților Solomon, Daniel și Habacuc și fețele bătrânilor profeților - Isaia, David, Ezechiel, Ieremia, Maleahi o sufla.
Ideea principală a picturii a fost dezvăluită de imaginea pierdută a formidabilului Hristos Pantocrator din cupola capului. Privirea lui aspră și binecuvântarea se întindeau asupra rugăciunii
Sfârșitul al XI-lea - primele decenii ale secolului al XII-lea
61
mâna dreaptă, cu o poziție neobișnuită, parcă strânsă „până la un strop” de degete, semnifica dreptatea judecății viitoare și, în același timp, erau chemate să amintească cuvintele Psaltirii: „Sufletele celor drepți sunt în mâna Domnului” '.
Aproape în paralel cu Catedrala Sfânta Sofia, a fost pictată Biserica Buna Vestire de pe Gorodische din reședința suburbană a principilor din Novgorod. Construcția unui templu mare, fondat în 1103 din ordinul lui Mstislav, fiul lui Vladimir Monomakh, având în vedere că a durat cel puțin patru sau cinci ani, a fost finalizată în jurul anului 11082.
Maeștri constructori și artiști monumentali care au pictat biserica curții ar fi putut fi trimiși din Pereyaslavl Sud, unde în acel moment stătea pe masă tatăl prințului Novgorod. Fragmente de frescă, distinse prin culori strălucitoare, găsite de arheologi în timpul săpăturilor din ruinele clădirii, ne permit să afirmăm că acestea erau asemănătoare atât cu picturile murale ale Catedralei Sfânta Sofia, cât și cu miniaturile Evangheliei din Mstislav (GIM) , investit ca dar preţios în acelaşi templu imediat după terminarea construcţiei3.
Despre ustensilele liturgice care umpleau bisericile vremii, despre splendoarea și solemnitatea slujbelor divine săvârșite în ele, dați o idee despre prețioasele vase de argint păstrate în sacristia Catedralei Sf. Sofia din Novgorod. Printre acestea se numără Sionul Mare - un tabernacol decorat cu figuri ale apostolilor urmăriți în argint și inserții cu fante de ornament țesut, precum și două cratere - boluri mari de argint cu două mânere pentru comuniune cu imagini urmărite ale lui Hristos, Maica Domnului și sfinților. . Primul kra-tir, investit în Catedrala Sf. Sofia de către un anume Petru și soția sa Maria, a fost creat de maestrul Kosta la începutul secolului al XII-lea, cam în același timp cu Sionul Mare. Stilul monumental al figurilor urmărite de pe aceste vase corespunde pe deplin stilului de pictură din cupola Catedralei Sf. Sofia. Al doilea crater, comandat de posadnikul din Novgorod Petrila Mikulchich și soția sa Varvara, care, pe lângă inscripție, amintește de figurile Apostolului Petru și ale Marelui Mucenic Barbara, bătute pe pereții săi, a fost realizat cu una sau două decenii. mai tarziu de maestrul Bratila in imitatie
Profetul Ieremia
Detaliu al picturii de pe tamburul cupolei Hagia Sofia din Novgorod. 1109
craterul Costa sau un vas chiar mai vechi, cunoscut din inventarele catedralei, dar pierdut în secolul al XVII-lea. În Kiev însuși, nu s-au păstrat astfel de obiecte, dar nu există nicio îndoială că modelele de urmat au venit în alte orașe rusești de acolo. Mai mult, la începutul secolului al XI-lea, când fiul cel mare al lui Vladimir Monomakh Mstislav stătea pe masă la Novgorod, legăturile cu Kievul și alte centre majore din sudul Rusiei erau deosebit de intense4.
În timpul șederii lui Vladimir Monomakh pe masă la Pereyaslavl (1094-1113), acolo a fost realizată construcție intensivă din piatră, realizată cu participarea meșterilor invitați din Bizanț5. Pe lângă templele magnifice, precum Biserica Arhanghelului Mihail (înființată în 1089, s-a remarcat, judecând după rămășițele unor stâlpi în formă de cupolă foarte mari, de o înălțime extraordinară), decorată cu podele de mozaic și picturi în frescă, numeroase clădiri civile. sunt construite aici, inclusiv zidurile unor orașe de piatră cu temple de poartă, camere de

piatră decorate cu mozaicuri, ceramică glazurată, coloane de marmură și chiar o baie.
Întrucât la începutul secolului al XII-lea, Monomakh, rămânând prinț de Pereyaslavsky, a ocupat simultan mesele din Smolensk și Suzdal,
1 L.I. Lifshits, VD Sarabyanov, TYu. Tsarevskaya. Pictura monumentală a lui Veliky Novgorod, p. 23-70, 265-403.
2 Ibid., p. 99-104,411-427, 183-190.
Evanghelia lui Mstislav
secolul al XII-lea. Cercetare. M., 1997; O.S. Popov. Miniaturi bizantine și vechi rusești.
M., 2003, p. 263-265.
4 Artă decorativă și aplicată din Veliky Novgorod. Metalul artistic din secolele XI-XV. Ed.-stat.
IA Sterligova. M., 1996,
cu. 26-64,109-123.
5 Niciuna dintre numeroasele clădiri antice din Pereyaslavl South nu a supraviețuit. Baza judecății
despre ele sunt datele săpăturilor arheologice și dovezile cronice.
Ne. 60:
Profetul Isaia
Pictură a tamburului cupolei Hagia Sofia din Novgorod. 1109

unde, la comanda sa, au fost puse mari catedrale în anii 1101-1102, se poate presupune că construcția a fost realizată cu artele aduse de el de la Pereyaslavl. Este posibil ca maeștrii Pereyaslav să vină la Kiev împreună cu Vladimir, care a devenit Marele Duce în 1113. Din vremea domniei sale și a fiului său mai mare Mstislav la Kiev, au supraviețuit doar fragmente din două temple și monumente arheologice. În general, natura formelor arhitecturale a indicat că la Kiev
a continuat să se concentreze asupra exemplelor de arhitectură din Constantinopol. Deosebit de remarcabile sunt părțile păstrate ale Bisericii Mântuitorului din reședința domnească suburbană Berestovo. Construită în tehnica zidăriei cu soclu în dungi cu rând ascuns, decorată cu numeroase nișe și ferestre îngropate, precum și cu cruci introduse, biserica înaltă și luminoasă s-a remarcat prin frumusețea și grația sa. Silueta complexă a unui templu înalt a fost îmbogățită de proiecțiile unui pronaos larg încununat cu cupole,
Evanghelistul Luca
Miniatura din Evanghelia lui Mstislav. Novgorod
Începutul secolului al XII-lea
Pergament. 26 x 25,5 cm Muzeul de Istorie de Stat, Moscova

învelișuri trilobate ale pronaosului și, eventual, o acoperire similară a bolților de cupolă.
Aceeași construcție intensivă se realizează aproape în toate marile centre feudale ale Rusiei, la începutul secolului transformându-se în capitale ale statelor independente - principate specifice. Aici apar artele proprii ale arhitecților, se formează tradiții arhitecturale locale. La Cernigov, un astfel de artel apare, se pare, după întoarcerea la „masa tatălui” în 1094, fiii lui Svyatoslav Yaroslavich - Oleg și David. Oleg, care s-a certat adesea cu alți prinți ruși și a folosit rati polovtsian în lupta împotriva lor, a fost forțat să trăiască în exil pe insula Rodos între 1079 și 1083. Apoi a domnit în Tmutarakan.
Prinții de la Cernigov au făcut multe eforturi pentru a-și transforma capitala într-unul dintre cele mai frumoase orașe din Rus'. Templele ridicate la comanda lor și pe cheltuiala lor diferă considerabil de bisericile din Kiev, în care nu se poate să nu se observe o tendință

conștientă. Deja în cea mai veche dintre ele, grandioasa Catedrală Adormirea Maicii Domnului a Mănăstirii Yelets, construită după modelul Catedralei Mănăstirii Peșterilor, sunt vizibile noi trăsături. Soclul rămâne principalul material de construcție, dar în loc să se așeze cu un rând încastrat, care a fost folosit la Kiev, meșterii folosesc tehnica stratului egal,
zidărie ordinară, care a fost apoi frecat cu o soluție care a format suprafețe monolitice ale fațadelor. Peste ele s-au aplicat linii care imit pătrate mari de piatră albă cu vopsele, care au adus aspectul templelor mai aproape de lucrările arhitecturii romanice din Europa de Vest. Clădirile romanice amintesc, de asemenea, de curele de arcade care rulează la baza zakomarului și de-a lungul streașinii cupolei și semi-coloanele masive învecinate cu paletele fațadelor. Suprafețele pereților sunt împărțite în panouri, încadrate de tije înguste, care le subliniază masivitatea și, în același timp, conferă fațadelor o expresivitate plastică deosebită și o regularitate solemnă.
Prezența sculpturilor în piatră în decorarea fațadelor face ca bisericile din Cernăhiv să fie legate și de arhitectura romanică. Semicoloanele Catedralei Borisoglebsky, construite în primul sfert de secol, au fost decorate cu capiteluri sculptate, în ornamentația cărora
Mstislav Evanghelia Legătura Novgorod. Până în 1117 Aur, pietre prețioase, perle, smalț, goană (mijlocul - secolul XVI). 35,6 x 27 cm Muzeul de Istorie de Stat, Moscova
Sionul Mare de la Catedrală
Hagia Sofia din Novgorod La începutul secolului al XII-lea
Argint, goană, aurire, niello. 74 x 36,5 cm Novgorod State United Museum-Rezerva

Ne. 65:
Catedrala Nikolo-Dvorishchensky din Novgorod. 1113-1136
1 PA Rappoport. Arhitectura Rusiei antice. L., 1986, p. 50-55.
2 AI. comedian Arhitectura veche rusă de la sfârșitul secolului al X-lea - începutul secolului al XII-lea, p. 297-309.
imaginile tradiționale pentru emblemele princiare - figurile unui ghepard, vultur, senmurv, cunoscute și din căptușeala de corn de la Mormântul Negru, sunt combinate cu motivul unei împletituri de centură. La caracteristicile enumerate ale arhitecturii Cernihiv, se pot adăuga detalii precum utilizarea cărămizilor ușoare curbate, cu profil complex și inserții ceramice. În timpul construcției de biserici mici din orașe și mănăstiri, se folosesc bolți în cruce, se creează noi tipuri de structuri - biserici fără stâlpi (Biserica Ilyinsky din Cernigov). Tradițiile arhitecturii Cernihiv în prima treime a secolului al XII-lea se răspândesc în orașele din Seversk Rus
Catedrala Georgievsky a Mănăstirii Iuriev din Novgorod. 1119 Vedere dinspre nord
și Principatul Ryazan, care făcea parte din posesiunea Svyatoslavichs * în perioada analizată.
În arhitectura din Novgorod din primul sfert al secolului al XII-lea, tradiția Kievului a fost adaptată la condițiile și gusturile locale. Aproape toate bisericile ridicate la acea vreme - Biserica Buna Vestire de pe Gorodische (1103), Catedrala Sf. Nicolae (1113), Catedrala Sf. Gheorghe din Manastirea Sf. Gheorghe (1119) - sunt construite pe cheltuiala domnitorului. Toate diferă prin dimensiunea lor enormă și sunt plasate în așa fel încât să fie vizibile de oriunde în Novgorod, ca și cum ar determina amploarea acestui oraș vast și puternic. Acestea sunt structuri cu trei nave, patru stâlpi, cu pronaos și coruri extinse în formă de U, spațioase, bine luminate și ușor vizibile. Există motive să credem că arhitectul lor a fost maestrul Petru, al cărui nume era înscris

pe peretele Catedralei Sf. Gheorghe. Fațadele bisericilor din Novgorod, precum și cele din Kiev, sunt completate de zakomaras; în ambele, ferestrele și nișele în două etape sunt amplasate în centuri orizontale similare2.

Dar caracteristicile originale sunt la fel de clar manifestate în bisericile din Novgorod. Ei sunt ghidați de Catedrala Sf. Sofia ca un fel de standard. Catedrala Nikolsky, ca și Sofia, este încoronată cu cinci cupole. Pereții sunt așezați din piatră locală, ritmul verticalelor este mai pronunțat. Ridicate deasupra peisajului de jos din Novgorod, cu o linie de orizont clar vizibilă, aceste temple cu mase lor grele, trepte măsurate de zakomar, planuri largi de fațade influențează imperios percepția figurativă a lumii din jurul lor.

Poate că această calitate se manifestă cel mai clar în aspectul sever al Catedralei Sf. Gheorghe. Stâlpii înalți și zvelți în formă de cruce, lamele de perete, arcadele și bolțile nu împart interiorul templului în camere și zone separate, ci par să locuiască în el. Sunt atât de înalte încât vizual nu mai sunt percepute ca suporturi care poartă o încărcătură uriașă. Direcția mișcării lor scapă ușor de ochiul privitorului, în timp ce organizarea întregului se distinge prin logică și armonie. Abundența și lățimea deschiderilor arcuite de diferite dimensiuni nu ne permit să percepem

părți ale templului ca o formă de piatră stabilă, închegată, așa cum a fost în arhitectura secolului al XI-lea. Aici domnește spațiul. În esență, spațiul înconjoară și înconjoară părțile structurale ale unei clădiri în același mod în care acestea învăluie și înglobează spațiul. Pe acest principiu deosebit de „cu două voci”, arhitectul construiește imaginea templului. Începutul funcționalului și al raționalului este practic eliminat aici. Această arhitectură „teologizează” în limbajul ei propriu, deoarece tema sa principală este „containerul inconsecventului”.

Trăsăturile lui Novgorod propriu-zise se fac simțite nu numai în amploarea grandioasă a catedralei, ci și în modul în care în mod organic sunt combinate în aspectul ei principiile elementare, naturale și volitive care subordonează și organizează materia. Sinteza lor cu cea mai mare claritate se face simțită sub forma unui turn de scară pătrată al catedralei, adiacent catedralei dinspre nord. Una dintre fețele sale, completată de arcul zakomara, s-a transformat într-o a patra secțiune suplimentară a fațadei vestice a templului și este destul de natural inclusă în mișcarea ritmică generală a suprafețelor pereților care înconjoară volumul său gigantic cuboid. Repetat în diferite registre și la frecvențe diferite, motivul arcadelor spiritualizează spațiul catedralei, îl face să rezoneze și creează efectul unui sunet aproape palpabil. Doar acolo unde volumul turnului este separat de linia fațadei și se transformă într-un puternic risalit dreptunghiular static încununat cu o cupolă, acest ritm se oprește, ceea ce nu face decât să sporească senzația de depășire a severității materiei brute.

Interiorul templului nu pare complet separat de lumea exterioară. Se deschide în întâmpinarea lui cu pereți arcuiți largi și adânci, despărțiți de lame puternice în două trepte și rânduri de ferestre arcuite, situate pe fiecare fațadă pe trei niveluri. Spațiul exterior este literalmente „captat” de ei. Pătrunde pas cu pas în zidărie, umplând nișele cu reflexe de lumină și umbră, curele înconjurând volumul catedralei, „se uită” în ferestre, transformând și înviorând uriașa structură de piatră, devenind în același timp pe măsura ei. .

La fel de organic, catedrala intră în peisajul înconjurător, devine parte a acestuia, dându-i o semnificație simbolică aparte. Există un început epic în măreția solemnă a structurii generale a formelor arhitecturale ale templului, care se adaptează la contemplarea calmă și atentă. Întinderile nemărginite ale cerului, întinderile nemărginite ale pământului și suprafața apei se dovedesc a fi oarecum atașate în mod misterios de viața umană, de soartă, de istorie. Poate că această temă muzicală rusă s-a manifestat pentru prima dată atât de clar și de puternic aici.
O altă versiune a aceluiași tip de biserică mare cu patru stâlpi, cu pronaos, coruri și un turn de scară rotund atașat volumului principal a fost creată de constructorii Catedralei Nașterea Maicii Domnului a Mănăstirii Antonie (1117). -1122). În acest caz, inițiativa de a porunci nu a aparținut prințului sau episcopului, ci unei persoane private - egumenul Antonie, care a pus bazele acestei mănăstiri. Potrivit unei legende străvechi, el a navigat la Novgorod din Italia, pentru care a primit porecla „Roman”, și a întemeiat mănăstirea pe pământ cumpărat de la locuitorii locali. Documentele care au supraviețuit mărturisesc că nu s-a bucurat de patronajul direct al prințului și chiar s-a ciocnit cu episcopul Ioan.
Templul cu trei cupole, situat la marginea nordică a Novgorodului, pe malul Volhovului, închide panorama fluvială a orașului, începând de la catedrala Mănăstirii Iuriev. În ciuda proporționalității și asemănării tipologice cu clădirile domnești, este mai laconic și mai simplu decât ele. Nu există măreție mândră în înfățișarea lui severă. Dar contrastul remarcat se explică nu numai prin capacitățile financiare ale clientului. Anthony a acționat nu ca un funcționar, un reprezentant al ierarhiei, ci ca un angajator care a încheiat un contract privat cu constructorii. Era liber să determine natura ordinului, deși trebuia să țină cont de aptitudinile profesionale ale meșterilor. Acest ordin i-a condus „dincolo de limitele fostului cerc socio-cultural”, a formulat idei care au determinat direcția „căutării arhitecților de noi forme”1.
Echilibrul dintre exterior și interior, strict întreținut de arhitecții Catedralei Sf. Gheorghe, este perturbat. Ritmul arhitectural
Catedrala Nikolo-Dvorishchensky din Novgorod. 1113
Plan
1AI. Komech., Arhitectura rusă veche la sfârșitul - începutul secolului al XII-lea, p. 307, 309-314.
Catedrala Nașterea Maicii Domnului a Mănăstirii Antonie din Novgorod. 1117-1122
Vedere dinspre sud-est (la pagina 66) Plan

Diademă. Kiev
Sfârșitul secolului al XI-lea - începutul secolului al XII-lea
Aur, email cloisonne, perle. 34 x 57 x 0,5 cm Muzeul Rus de Stat, Sankt Petersburg
Cronica Laurentiană. -Colecție completă de cronici rusești. T. 1. M., 1997, stb. 204.
Sfantul Gheorghe
Sfârșitul secolului al XI-lea - începutul secolului al XII-lea Lemn, tempera. 174 x 122 cm Catedrala Adormirea Maicii Domnului a Kremlinului din Moscova
articularea pare a fi mai definită, mai intenționată, conducând privirea nu în sus, ci în profunzime; masa peretelui - inert, opac, care acoperă spațiul templului. Nișele cu două trepte au dispărut de pe fațade, numărul ferestrelor a scăzut vizibil. În general, aspectul templului determină soluția interiorului. În comparație cu catedralele princiare, spațiul său pare mai disecat, iar alocarea fiecărui compartiment pare a

fi determinată funcțional, ceea ce este subliniat de plăcile masive de piatră aflate la baza arcurilor de circumferință.
Se disting în special altarul, porţiunea în formă de cupolă a naosului cu braţele de transept şi pronaosul, între care se stabilesc anumite relaţii ierarhice. Fețele mari ale lamelor peretelui și planurile vestice ale perechii estice de stâlpi bombați, asemănătoare stâlpilor în formă de T, formează un fel de zid tăiat de pasaje înguste și înalte arcuite către altar. Ea, ca o graniță, o desparte de spațiul pieței cu cupolă și de brațele naosului, larg deschise spre sud și nord. Dimpotrivă, perechea vestică de stâlpi, care au o formă octogonală neobișnuită, vă permite să maximizați vederea părții centrale a templului și a altarului de sub corul înalt, parcă din partea unei persoane care nu este. participarea la ritual și sporirea efectului divertismentului. Unitatea spațială este asigurată de arcade și bolți. Ele se adună și țin în mod imperios părțile întregului, datorită cărora se creează impresia de concentrare, concentrare a gândirii și a simțirii.
Dacă toate templele menționate mai devreme, inclusiv catedralele mănăstirii, au întruchipat ideea creștină a cosmosului divin, atunci catedrala Mănăstirii Antonie oferă unul dintre cele mai vechi exemple de întruchipare a idealurilor în arhitectura rusă.
viață ascetică - smerenie, priveghere neîncetată cu rugăciune, strajă curajoasă în așteptarea venirii Mântuitorului și a Judecății de Apoi. De asemenea, mărturisește apariția la Novgorod (și în ansamblul Rusului) a unui mediu cultural cu totul aparte și a unui nou strat social de clienți, nelegați direct nici cu prințul și anturajul său, nici cu cea mai înaltă ierarhie bisericească.
Procesul de transformare a unei imagini monumentale, aproape concrete din punct de vedere sculptural, a sfințeniei, într-o imagine ideală a unei vieți sfinte, a fost exprimat cel mai clar în literatură și pictură la sfârșitul secolului al XI-lea și primele decenii ale secolului al XII-lea. De exemplu, pentru compilatorul Poveștii anilor trecuti, idealul moral al unui creștin este asociat cu prezența anumitor calități - dragoste și disponibilitate pentru martiriu de dragul fraților săi. Aceasta este imaginea monumentală ideală care apare înaintea cititorului în Elogiul către Prințul Izyaslav, care a murit într-o luptă intestină pe câmpul Nezhatina în 1078: „Nu era nici viclenie în el, nici înșelăciune, temperament blând, cu inimă simplă... De dragul dragostei, martirii și-au vărsat sângele. De dragul dragostei, prințul și-a vărsat sângele pentru fratele său...”1.
O asemenea strălucire a harului a luminat imaginile tinerilor profeți Daniel și Solomon în pictura Catedralei Novgorod Sofia și sfântul mucenic Gheorghe de pe spatele icoanei Maicii Domnului Hodegetria la cumpăna dintre secolele XI-XII de la Adormirea Maicii Domnului Catedrala Kremlinului din Moscova. Întreaga figura a unui războinic frumos, carnea lui strălucind de o lumină nepământească - o față încadrată de bucle strânse de păr creț, mâini - ne face să ne amintim imaginea „aurului rafinat de șapte ori în foc”, atât de des folosită de cărturarii din acel timp pentru a determina calitatea adevăratei sfinţenie. Gestul cu care sfântul își scoate arma de pe sine, renunțând

Mozaici ale Bisericii Arhanghelul Mihail din Mănăstirea Sf. Mihail cu cupola de aur din Kiev. Pe la 1113 Euharistie
Arhidiacon Stefan Rezervatia arhitecturala si istorica „Muzeul Sofia”, Kiev
1 E.Ya. Ostașenko. Icoana „Sf. George” de la Catedrala Adormirea Maicii Domnului și locul ei în pictura rusă din perioada premongolică. -

Catedrala Adormirea Maicii Domnului a Kremlinului din Moscova: materiale și cercetări. M, 1985, p. 141-160.
2 Catedrala a fost aruncată în aer în 1934; mozaicurile și frescele fuseseră anterior îndepărtate de pe pereți, dar nu
integral și a ajuns în diferite colecții muzeale din Ucraina și Rusia. Pentru mozaicuri, vezi: V.N. Lazarev. mozaicuri Mihailovski. M., 1966.
Ne. 71:
Mozaicul Dmitri Tesalonic al Bisericii Arhanghelului Mihail din Mănăstirea Sf. Mihail cu cupola de aur din Kiev. Pe la 1113
233 x 132,5 cm Galeria de Stat Tretiakov, Moscova
gloria pământului, sacrificându-se de bună voie, reproduce surprinzător de exact tipul de comportament descris de cronicar1.
Totodată, în primele decenii ale secolului al XII-lea apar lucrări care interpretează sfințenia nu doar ca o îndeplinire strictă a cerințelor moralei creștine, ci și prezența anumitor calități personale, inclusiv a celor estetice, care permit nu numai să se apropie de Hristos ca vasal al său, ci să intre în relații personale cu El, să devină unul dintre ucenicii și copiii săi. Noile tendințe în artă, schimbările care au loc în stilul picturii la începutul secolului al XII-lea, sunt vizibile în special în fragmentele supraviețuitoare de mozaicuri și fresce ale Catedralei Mănăstirii Mihailovski cu cupola de aur din Kiev, care au fost create în jurul anului 1113. din ordinul prințului Svyatopolk Izyaslavich2. Maeștrii care au împodobit templul (și printre ei, fără îndoială, s-au numărat și greci) s-au ghidat după cele mai bune exemple de artă mitropolitană din acea vreme, printre care mozaicurile catedralei mănăstirii Daphni de lângă Atena (c. 1100) ocupă o pozitie centrala. Sistemul mural tradițional pentru templele din secolele XI-XII a inclus imagini cu Hristos Pantocrator în cupola cupolei centrale, Maica Domnului în coroana absidei altarului,

scene ale Euharistiei și figuri ale Părinților Bisericii în registrele aflate mai jos, Buna Vestire - pe fețele vestice ale stâlpilor prealtarului, iar pe bolțile și pereții spațiului de sub cupolă - scene evanghelice și figuri ale sfinti. Mozaicul a fost folosit doar în altar și probabil în decorarea capului catedralei.
Începutul care unește toate părțile ansamblului este o lumină blândă și misterioasă care umple spațiul templului cu reflexe colorate delicate și reflexe de aur care emană din fundal și razele asistului întinse pe faldurile șovăitoare ale hainelor lui Hristos și apostolii. Structura ritmică a modelului pictural ușor al contururilor figurilor este în concordanță cu tonalitatea generală luminoasă a paletei de culori. Ușor alungite, deși încă mari, modelate tridimensional, sunt lipsite de greutate și se mișcă cu un mers „inaudibil”. Pozele și gesturile lor extrem de variate, relaxate, dar în același timp reținute, expresiile gânditoare ale fețelor nobile, fiecare fiind înzestrată nu numai cu trăsături portretistice, ci și cu un caracter deosebit, privirile îndreptate în depărtare, mărturisesc că sacramentul este realizat. Chipul lui Hristos, înfățișat de două ori în ritul Euharistiei, este plin de atotștiință înțeleaptă, blândețe și liniște maiestuoasă, iar în ochii apostolilor se poate citi un sentiment de iubire reverentă și devotament față de profesor.
Chiar și sfântul patron al părintelui constructorului templului, prințul Izyaslav, marele martir Dmitri al Tesalonicului (TG), a cărui imagine a împodobit stâlpul prealtarului, a fost prezentat ca un ucenic al lui Hristos, înconjurat de figuri de „apostoli”. dintre cei șaptezeci”. Imaginea unui războinic curajos și invincibil a căpătat o nuanță de grație aristocratică. Îmbrăcat cu o armură de aur strălucitor, el este slăvit nu ca păzitorul „Regelui Cerurilor”, ci ca alesul, introdus în

aureola strălucirii divine, stând în fața tronului său și onorat să-L vadă pe Mântuitorul. Fața, postura, postura martirului evocă o idee despre prospețimea unei înfloriri tinere, frumusețea, armonia, ușurința lumii interioare și, în același timp, în expresia lui există acea nuanță de chibzuință și blândețe care amintește de efemeritatea vieții. Tinerețea eroului nu face decât să întărească acest sentiment. La fel și Vladimir Monomakh într-o scrisoare

Sf. Lazăr al Ciprului Pictura arcului dintre altar și diaconul Catedralei Sf. Nicolae din Novgorod Despre 1118-1119

1 Biblioteca de literatură a Rusiei antice, vol. 1,1997, p. 473.
2 Vladimir Dal. Dicționar explicativ al Marii Limbi Ruse vii. TIV. M., 1955, p. 588.
3 N.B. Salko. Pictură Old Rus' XI - începutul
secolul al XIII-lea. Mozaice, fresce, icoane. L., 1982, tab. 81-82.

lui Oleg Chernigovsky, descriind moartea fiului său, îl compară cu o floare care „a înflorit pentru prima dată” și apoi s-a ofilit. În același loc, marele prinț al Kievului recunoaște că a fost forțat să ia condeiul de teama de a „a apărea în fața unui judecător teribil (adică Hristos. - L.L.), fără să se pocăiască și să nu se împace” cu vărul său. Principala bogăție pe care omul o acumulează în viața sa, după el, este ceea ce „a făcut sufletului său”1. Cel mai exact, idealul etic al epocii ar putea fi descris de vechiul concept rusesc de „filantropie”, adică „umanitate”, definită de Vladimir Dahl drept „demn de o persoană, umană, milostivă”2. Până la momentul creației, pictura Bisericii Mântuitorului de pe Berestov, lângă Kiev, unde se afla reședința lui Vladimir Monomakh, este aproape de mozaicurile și frescele Mănăstirii Mihailovski. Același ideal moral și estetic a fost întruchipat în el. În bolta pronaosului s-au păstrat fragmente dintr-o scenă înfățișând Minunea de la Lacul Tiberiade - înfățișarea lui Hristos la ucenici după înviere. Poza lui Petru înotând spre profesor, gestul său rugător, privirea plină de dragoste și speranță, repetă imaginea Apostolului Pavel din Euharistie în mozaicul lui Mihailov3.

În Novgorod, cea mai apropiată analogie cu mozaicurile și frescele Mănăstirii Mihailovski cu cupola de aur este reprezentată de fragmente din pictura grandioasei curte a Catedralei Nikolo-Dvorishchensky. A fost executat din ordinul prințului Mstislav Vladimirovici în jurul anilor 1118-1119 de către un artel de artiști, care ar putea include atât maeștri locali, cât și Kiev. Fragmente din compoziția Judecata de Apoi și scena lui Iov pe o movilă, unică pentru pictura monumentală, care se păstrează în colțul de sud-vest al templului din camera pronaos, transformată în subsol în secolul al XVII-lea, iar imaginea figura Sfântului Lazăr al Ciprului în trecerea arcului de la altar la diakonnik, precum şi fragmente de podoabe4.

Deosebit de remarcată este reprezentarea soției lui Iov. Mișcări în care grația și noblețea sunt palpabile - întoarcerea figurii, aplecarea blândă a capului, gestul mâinilor - seamănă viu cu îngerul drept din Euharistie din mozaicul Mănăstirii Mihailovski. Ca și acolo, expresia unui chip frumos are o nuanță de introspecție contemplativă, gândire. După imaginea ei, trăsăturile idealului poetic al artei la începutul secolului al XII-lea - echilibrul armonios al stării lumii spirituale, o atitudine recunoscătoare și în același timp blândă față de lume - au apărut, poate, cu claritate și puritate deosebite. În literatură, el este egal cu imaginea tinerei noră a lui Vladimir Monomakh, care și-a pierdut soțul, despre care prințul scrie în Mesajul său că ar dori să o stabilească acasă: „... și ea m-aș așeza ca un porumbel pe un copac uscat, mâhnit, și eu însumi m-aș mângâia în Dumnezeu.”

73
Scenele de chin și judecată au avut scopul de a sublinia nu numai măsura suferinței care a căzut asupra lui Iov, ci și credința în mila neschimbătoare a Domnului, care nu-i lasă pe drepți nici măcar în iad. Imaginea dreptului Iov, așezat chiar în fundul iadului, înconjurat de scene ale chinului păcătoșilor, face ecoul chipului Sfântului Lazăr, „prietenul lui Dumnezeu”, înviat de Hristos și scos din lumea interlopă, situat în altar. Amândoi au îndurat încercări pentru credința lor și au ajuns în împărăția cerurilor. La începutul secolelor XI-XI, ideea că nu se poate realiza fără pocăință, din categoria dogmelor credinței și subiectul predicilor, s-a transformat în ideea de timp, care a determinat conștiința de sine morală a societate.
În general, structura picturii Nikolskaya, în special în naos, judecând după numeroasele fragmente de ornamente multicolore păstrate în pantele ferestrelor, pe marginile
melasa pereţilor şi stâlpilor era festivă. Era evident determinată de tema bucuriei pascale, legată de proslăvirea biruinței lui Hristos asupra morții.
Strălucirea subtilă și blândă, lipsa contrastelor, natura poetică a imaginilor care evocă asocieri „naturale” sunt trăsături inerente artei de la începutul secolului al XII-lea în general, inclusiv lucrările bijutierilor de la Kiev. Dintre acestea, se remarcă un grup mare de produse realizate prin tehnica smalțului cloisonne. Se disting printr-un nivel înalt de măiestrie, frumusețe și eleganță nobilă a decorului. Practic, acestea sunt colțuri de aur și zale de ornamente agățate - sutane (GRM, GIM) - o formă rotundă simplă, decorată cu imagini ale unei perechi de păsări ale paradisului sau păsări Sirin cu fețe de fetiță așezate pe marginile unui vlăstar sau copac înflorit. . Acest grup include și aurul prețios
4 L.I. Lifshitz, VD. Sarabyanov, T.Yu. Tsarevskaya.L/onul/eshtgl pictura lui Veliky Novgorod, p. 109-136,456-527.
Biblioteca de literatură
Rus' antic, vol. 1, p. 473-
soția lui Iov. Fragment din compoziția Iov pe o movilă Pictură a pronaosului Catedralei Nikolo-Dvorishchensky din Novgorod. Pe la 1118-1119

o diademă cu o „Deesis” (RM), ale cărei figuri subțiri și fragile seamănă cu miniaturi ale manuscriselor de la Constantinopol de la sfârșitul secolului al XI-lea.
Stilul descris „a durat” nu pentru mult timp. Deja în anii douăzeci și treizeci ai secolului al XII-lea, noile tendințe s-au făcut simțite cu siguranță. În mare măsură, acest proces a fost determinat de faptul că tradițiile artei, formate sub influența ideilor și gusturilor caracteristice mediului domnesc, devin proprietatea unor mari grupuri de reprezentanți ai nobilimii urbane locale - boierii și negustorii. . Aceștia acționează din ce în ce mai mult ca constructori de temple, clienți de picturi murale, deponenți ai ustensilelor prețioase ale templului. La fel de semnificativă a fost și influența procesului de activare a rolului bisericii în viața orașelor, întărirea construcției monahale. Creștinismul nu mai este perceput ca o tradiție culturală implantată de sus, ci devine un factor esențial în viața de zi cu zi. Cea mai frapantă dovadă a debutului unei noi perioade în arta Rusiei este ansamblul mural al Catedralei Nașterea Maicii Domnului a Mănăstirii Antonie din Novgorod, creat la trei ani după finalizarea construcției, în 1125. Fragmentele de pictură care au supraviețuit oferă o imagine completă a stilului său și ne permit să reconstruim cu un grad ridicat de certitudine programul de decor al templului. Elementul principal al

sistemului de pictură au fost imagini unice ale sfinților - figuri întregi și semifiguri închise în medalioane. Ele erau amplasate ca curele între registrele scenelor evanghelice, precum și în pilonii ferestrelor și pe marginile stâlpilor cu cupolă1.
În comparație cu mozaicurile și frescele lui Mihailov ale Catedralei Dvorishchensky, natura atmosferei emoționale s-a schimbat semnificativ, fosta intonație a gândirii elegiace și a conversației personale confidențiale de rugăciune a dispărut. Fețele aspre ale sfinților sunt impasibile, privirile lor cu fermitate și hotărâre curajoasă sunt îndreptate către lumea din fața lor, adică direct către spațiul templului, arătând spre ceea ce se întâmplă în el ca singurul scop adevărat al existenţei umane. Ei -

Tânăr diacon
Pictura Arcului Diaconului din Catedrala Nașterea Maicii Domnului a Mănăstirii Antonie din Novgorod. 1125
1 L.I. Rahati. VD. Sarabyanov, T.Yu. IDarevskaya. Pictura monumentală a lui Veliky Novgorod, p. 142-173, 572-779.
Ne. 74:
Sfântul Laur
Pictură a stâlpului de sud-est al Catedralei Nașterea Maicii Domnului a Mănăstirii Antonie din Novgorod. 1125

Venerabilul Khariton Mărturisitorul
Detaliu al picturii arcului absidei centrale a Catedralei Nașterea Maicii Domnului a Mănăstirii Antonie din Novgorod. 1125
martori și complici indispensabili ai vieții cotidiene a obștii monahale, îndrumările ei morale. Crucile în mâinile multora sunt o imagine a mărturisirii de credință și nu un simbol al martiriului. Printre ei, de exemplu, se numără ctitorii și stareții mănăstirilor din Țara Sfântă - Khariton Mărturisitorul, Gherasim al Iordaniei. Prezența lor aici ar putea fi legată de dorința proprietarului tabloului - stareţul Antonie - de a asemăna mănăstirea cu celebrele cinematografe ale Orientului ortodox, iar spațiul însuși al templului - cu spațiul Terra Sacra. Nu întâmplător, alături de palestinian
asemănător pe arcul trecerii către altar – în „Sfânta Sfintelor” – artiștii i-au înfățișat pe Moise și Aaron, conducătorii „poporului ales”, care i-au condus în Țara Făgăduinței.
Scenele au fost interpretate de maeștri ca o serie de episoade sincrone în timp și acțiuni culminând cu natura lor, desfășurându-se „în fața” privitorului ca un fel de mister. Participanții la evenimentele Evangheliei apar ca martori oculari, depunând mărturie despre adevărul și relevanța a ceea ce este revelat ochilor închinătorilor. Gesturile, mișcările, privirile indică miracolele create de Dumnezeu ca pe un fel de realitate obiectivă, a cărei existență nu este iluzorie și nu depinde de curgerea timpului. Caracteristic este însăși combinația de certitudine completă în imaginea trăsăturilor individuale „portret”, menținând în același timp un sunet „unison” în toate registrele picturii. „Realitatea” mistică a ceea ce a fost înfățișat a fost subliniată de artiști cu greutatea materială a picturii, de parcă în loc să creeze o iluzie optică a unei forme tridimensionale, s-au propus să o construiască din materie colorată.
Esența ideologică a picturii constă în acordarea de relevanță temei unirii credincioșilor la tronul lui Hristos Înțelepciunea lui Dumnezeu. În scena Nașterii lui Hristos, Magii se năpustesc la el, în scena Adormirii, situată vizavi, pe peretele sudic, apostolii se adună la el, la masa de la nunta, care reprezintă sărbătoarea lui Hristos. -

înțelepciune-creștere, oaspeții se alătură în scena Sărbătorii din Cana. Imaginile pregătirii pentru sărbătoare au fost scenele Maicii Domnului și ale ciclului Înaintașilor situate în altar și diakonnik. Iar imaginea sărbătorii Înțelepciunii – Euharistia – a fost prezentată în absida altarului. Astfel, întregul spațiu al templului a fost asemănat cu un loc de distribuire constantă a darurilor euharistice.Deosebit de semnificativă este compararea imaginilor scenei Bunei Vestiri situate pe fețele vestice ale stâlpilor altarului, care simbolizează acordarea harului divin către lumea și figurile sfinților tămăduitori ținând vase cu medicamente ca simboluri ale Euharistiei.
Pictura Antonievskaya este unul dintre primele monumente ale picturii, dând motive să vorbim despre manifestarea fenomenului

sentiment religios comunitar, un sentiment de credință colectivă, care uneori este văzută ca o manifestare a „principiului Novgorod”. În realitate, reflecta stările de spirit și gusturile unui nou cerc de clienți - reprezentanți ai clerului urban, în special ai monahismului, care crescuse semnificativ, se întărise și s-a transformat într-un strat aparte al societății care i-a influențat activ viața spirituală. Cel mai probabil, meșterii care lucrau în catedrala Mănăstirii Antoniev au fost chemați de Antonie la Novgorod din alt oraș. Arta lor nu este legată de tradiția artelului domnesc, care a pictat Catedrala Sf. Nicolae. Dar cu siguranță au primit pregătire la un important centru de arte. Aceia la acea vreme erau Pereyaslavl Russian, Polotsk, Chernihiv și, bineînțeles, Kiev.
Succesorii liniei actuale de dezvoltare a picturii monumentale din Novgorod au fost artiști care au lucrat aproximativ în anii 1930 în Catedrala Sf. Gheorghe a Mănăstirii Sf. Gheorghe. Tehnica și stilul picturilor lor sunt direct legate de tradiția cultivată în atelierul domnesc local. În același timp, fragmentele supraviețuitoare (dintre care cele mai mari se află în capela care încoronează turnul scărilor) indică faptul că creatorii ei cunoșteau bine frescele Mănăstirii Antoniev și chiar au împrumutat de acolo unele tipuri de chipuri, precum și anumite tehnici. Îndemânarea ireproșabilă a artiștilor, abundența de ornamente și gama de culori strălucitoare, care este dominată de albastru, verde, alb și ocru de diverse nuanțe, nu ascund faptul că impresiile senzoriale directe ale lumii înconjurătoare lasă pictura, natura naturală. armonie a mișcării formei plastice în spațiu, expresii faciale subtil intonate. Tendințele ascetice se manifestă nu numai în selecția imaginilor, printre care au predominat figurile marilor părinți ai monahismului, precum Savva cel Sfințit. Formele sunt întruchipate și se supun dictelor liniilor, structura compoziției culorilor este acum determinată de logica abstractă a alternanței formelor, târâind de-a lungul planului peretelui1.
Caracteristici similare sunt observate în toate tipurile de arte plastice din al doilea sfert al secolului al XII-lea, inclusiv în bijuterii, printre care se numără
evidențiază decorul de argint remarcabil al icoanei antice a Maicii Domnului din Korsun din Catedrala Sf. Sofia (NGOMZ)2, decorată cu modele ornamentale cioplite pe părțile de fundal și figuri de sfinți pe margini. Natura schimbărilor stilistice în curs de desfășurare este deosebit de remarcabilă când o comparăm cu decorul similar, dar mai vechi, menționat anterior, pentru icoana lui Petru și Pavel.
Poate cea mai completă și artistică expresie a acestei noi tendințe a fost în grandioasa icoană a templului a catedralei Mănăstirii Novgorod Iuriev.
Cuviosul Savva
Detaliu al picturii din Catedrala Sf. Gheorghe din Mănăstirea Sf. Gheorghe din Novgorod. Pe la 1130

1 N.B. Salko. Pictura Rusiei antice XI - începutul secolului XIII, pl. 114-116.
2 Icoana antică nu a fost păstrată.

turnul scarii
Catedrala Georgievsky a Mănăstirii Sf. Gheorghe din Novgorod
Reverend necunoscut Pictură a turnului scărilor din Catedrala Sf. Gheorghe din Mănăstirea Sf. Gheorghe din Novgorod În jurul anului 1130
1 Biblioteca de literatură a Rusiei antice, vol. 4, p. 121.135.
Ne. 79:
Buna Vestire Ustyug Novgorod. Pe la 1130 Lemn, tempera. 238 x 168 cm Galeria de Stat Tretiakov, Moscova
Buna Vestire (PT), care mai târziu legendă a asociat în mod eronat cu Veliky Ustyug. Surse scrise antice mărturisesc că a fost dus de la Novgorod la Moscova din ordinul țarului Ivan cel Groaznic.
Formele monumentale și proporțiile clasice ale imaginilor arhanghelului și ale Maicii Domnului, tipul nobil al chipurilor, tehnicile de modelare tridimensională a figurilor și a pliurilor de haine ne fac să amintim arta de la sfârșitul secolului al XI-lea - începutul secolului al XII-lea. , dar natura interpretării lor, principiile compoziției și schema de culori s-au schimbat semnificativ. Practic nu există o mișcare a intrigii, participanții la scenă sunt scoși din desfășurarea temporală a evenimentului, ei sunt legați nu prin dialog și nu prin relații personale, ci prin starea generală de implicare în acțiunea misterioasă, sensul și atmosfera dramatica a carui se dezvaluie ritmul miscarilor liniilor, nuantelor de culoare si luminii. Imaginile, parcă, se străduiesc să-și demonstreze capacitatea de a fi întruchipate într-un cuvânt, text, alegorie. Lumina care emană împreună cu porumbelul zburător - simbol al Duhului Sfânt de la Hristos Cel Bătrân de Zile, „Dumnezeirea în trei persoane” așezată pe tronul ceresc - ca lumina emisă de arhanghel, se cufundă în adâncul întunericului Mariei. haine mov și albastre pentru a se „îngroșa” și a deveni carnea Cuvântului etern – Hristos Emmanuel. Imaginea lui apare prin țesătura de maforiu pe fundalul sânului Sfintei Fecioare. Firul roșu de fire din mâinile ei amintește de sângele Mântuitorului, care se va revărsa din coasta lui în timpul răstignirii.
Artiștii din acest timp văd scopul artei lor într-o interpretare nepasională și extrem de vizuală a sensului profund al evenimentelor evanghelice, mărturisind sacramentul întrupării și în învățătură, prin care un public numeros de „neveglas” (adică , oameni care nu sunt luminați de învățarea cărților) și neofiții sunt introduși în „hrana spirituală”. Mitropolitul Kievului Kliment Smolyatich vorbește despre aceasta sub formă de întrebări și răspunsuri retorice în Epistola către presbiterul din Smolensk Toma, scrisă între 1147 și 1154:) sensul Divinei Scripturi?”1.

Arta epocii fragmentării feudale.
Mijlocul - a doua jumătate a secolului al XII-lea
Procesul de fragmentare treptată a Rus’ în sy, stabilit oficial în 1097 la congresul prinților din Lyubech lângă Kiev în secolul al XII-lea, duce la faptul că aproape toate pământurile care erau în posesia ramurilor individuale ale familiei Rurik se transformă în stări deosebite care determină independent politica lor, care rămâne proprietatea comună a descendenților lui Yaroslav cel Înțelept, este acum considerată de ei un semn onorific, confirmând puterea și puterea prințului care a stat pe el. Fragmentarea feudală, cu dispute interne și războaie însoțind-o invariabil, a contribuit în același timp la dezvoltarea și cultivarea

pământurilor, la creșterea orașelor, la dezvoltarea legăturilor economice, a comerțului, la ascensiunea meșteșugurilor și a dat impuls formării tradiţiile artistice locale în marile centre politice şi spirituale ale Rus'ului. În prima jumătate a secolului al XII-lea, împreună cu Kiev, Cernigov și Novgorod, astfel de centre de activitate artistică au fost Pereyaslavl Sud, Galich, Rostov, Suzdal, Polotsk, puțin mai târziu - Smolensk și Vladimir-Volynsky, care controlează regiuni vaste, pe al cărui teritoriu de multă vreme numai unul şi aceleaşi artele de arhitecţi şi pictori de icoane.
În același timp, Kievul rămâne centrul întregii vieți spirituale a țării și, până la începutul secolului al XIII-lea, continuă să joace rolul principalei verigi intermediare dintre Rusia și Bizanț, păstrând semnificația capitalei artistice a țării. . Arta artiștilor capitalei, precum și tradiția literară de la Kiev, rămân încă cele mai importante surse care alimentează creativitatea maeștrilor locali care lucrează în diferite orașe rusești. Fără îndoială, rolul decisiv în formarea „cultului
climatul epocii este jucat de mitropolit și anturajul său.
În timpul fragmentării Rusiei, biserica reprezentată de scaunul mitropolitan de la Kiev, episcopii locali, care de obicei ieșeau din zidurile mănăstirii Kiev-Pecersk, și frații marilor mănăstiri monahale, a fost singura forță reală care nu a putut să nu doar pentru a rezista conflictelor domnești, dar și pentru a conduce o politică spirituală țintită, pentru a forma și păstra o tradiție culturală națională integrală. În acest mediu cel mai educat al societății ruse, se discută nu numai probleme teologice complexe, ci și probleme de actualitate ale vieții politice. Aici se desfășoară activități de traducere, se creează opere literare originale de diverse genuri, printre care se numără învățături solemne dedicate marilor sărbători creștine, interpretări ale unor texte individuale ale Sfintei Scripturi, lucrări cu caracter polemic și moralizator, aparținând unor astfel de mari scriitori. Mitropolitul Klim Smolyatich și Kirill, episcopul Turovului.
Biserica, scaunele episcopale continuă să fie verigile prin care se menține comunicarea cu cele mai mari centre ale lumii ortodoxe. Datorită lor, în operele de artă rusă există un sentiment de implicare a creatorilor lor în tradiția culturală pan-ortodoxă, în acele fenomene ale vieții spirituale și artistice care au avut în secolul al XII-lea un impact direct asupra stilului artistic al întreaga lume bizantină. Reprezentanții clerului superior acționează din ce în ce mai mult, alături de prinți, în rolul de inițiatori și clienți ai construcțiilor și decorațiunii.
Pskov. Catedrala Spaso-Preobrazhensky a Mănăstirii Mirozh Sfârșitul anilor 1130 - începutul anilor 1140

temple. În acest sens, arhiepiscopul de Novgorod Nifont (pe catedrală din 1131 până în 1156), care a dezvoltat o activitate intensivă de construcție atât în Novgorod, cât și în Ladoga și în Pskov, este o figură care personifică epoca.
Pe măsură ce orașele se transformă nu numai în centre administrative, defensive, ci și în mari centre de meșteșuguri și comerț, ca urmare a creșterii rețelei de mănăstiri, a întăririi rolului clerului local, creștinismul își pierde trăsăturile de cultură aristocratică. până de curând și devine baza
Biserica lui Petru si Pavel
în Smolensk. Mijlocul secolului al XII-lea
viaţa spirituală cotidiană a tuturor păturilor sociale ale populaţiei. Conceptele ideologice, a căror idee principală a fost de a slăvi prințul „iubitor de Dumnezeu” și „alesul de Dumnezeu”, sunt înlocuite cu programe

care țin cont de trăsăturile specifice ale cartei liturgice a fiecărei biserici (catedrală, mănăstire). , casă sau parohie), menită să dezvăluie simbolismul sacramentelor săvârșite în templu.

Noile tendințe se fac simțite rapid. Structura figurativă a arhitecturii se schimbă considerabil. Chiar și clădirile mari își pierd fostul patos imperial, măreția și amploarea lor. Se creează clădiri și ansambluri de pictură mai intime, adesea tipice, reflectând ideile pe care clerul le-a introdus în mintea maselor largi ale populației urbane. Formele și limbajul lor au fost concepute să dezvăluie, să facă înțelese și vizuale cele mai subtile nuanțe ale gândirii teologice, să răspundă la întrebările care apar în fiecare zi, să organizeze și să fluidizeze viața spirituală a unei societăți împărțite în celule sociale închise. În jurul celor mai vechi sanctuare domnești rusești și tribale din secolul al X-lea-începutul al XII-lea, cum ar fi Sf. Sofia din Kiev și Catedrala Sf. Nicolae de la Dvorishche din Novgorod, care au devenit o bază solidă pentru dezvoltarea culturii artistice naționale, se formează noi structuri arhitecturale care sunt mai strâns și organic asociate cu dezvoltarea rezidențială.

În perioada analizată, numărul artelelor străine ale arhitecților și artiștilor predomină în continuare față de numărul meșterilor locali, dar acum, ceea ce pare foarte simptomatic, nu sunt trimise de la Kiev sau Cernigov, ci se mută aici împreună cu prinții sau sunt numite, „cerșite” de ei din marile centre . Apare o nouă privire fixă și geloasă, întoarsă de la provincii către metropolă. Deci, prinții casei Cernigov își aduc arhitecții în orașele Severskaya Rus - Putivl, Novgorod Seversky, Vshchizh, precum și în Old Ryazan, prinții Polotsk primesc artela Kiev, care a păstrat tradițiile de construire în tehnică. de zidărie cu un „rând înecat” de plinte. În anii 1130-1140, ea a construit Big

catedrala mănăstirii Belchitsky, biserica de pe Castelul de Jos, templul-mormânt din Mănăstirea Euphros-Albastru *.

Clădirile care se construiesc, de regulă, au dimensiuni inferioare structurilor din perioada anterioară, dar intră cu încredere în peisajul urban din jur, ocupând cele mai deschise locuri din acesta, bine vizibile din orice punct de vedere. În însuși aspectul arhitectural al bisericilor din acest timp, în construcția lor, proporțională cu sistemul, în modul în care iese în evidență un singur capitol, calculul pentru puncte de vedere îndepărtate afectează clar, dar trăsăturile structurii interne sunt și ele ușor. ghicit, se citește forma cruciformă a spațiului, miezul central accentuat al acestuia, umbrit de o cupolă largă.

Noile tendințe sunt recunoscute chiar și atunci când arhitecții repetă un model venerat, ca în cazul Catedralei Mănăstirii Chiril din Kiev, construită de maeștrii Cernigoveni la începutul anilor 1140 din ordinul Marelui Duce Vsevolod Olgovici, în imitația Catedralei Mănăstirii Yelets. . Spațiul templului era al lor

lărgit astfel încât diametrul cupolei sale a depășit dimensiunile eșantionului și a ajuns la 7,6 metri, egalând cupola Catedralei Sf. Sofia. Se subliniază mai activ contrastele dintre pronaosul întunecat, unde erau aranjate arcosoliile pentru înmormântări princiare, și naosul ușor, dintre celulele de colț închise și crucea cu cupolă, între zona inferioară a acestuia și bolțile ridicate exagerat de mari. Temple cuboide masive asemănătoare, cu decorațiuni simple ale peretelui, cu nișe arcuite și centuri cu arcade, dar inferioare ca mărime față de Catedrala Sf. Chiril, artela de clădire Kiev-Cernigov, ridicată în anii 1140-1150 în Kanev (Sf. 1145 și Biserica lui Petru și Pavel). , mijlocul secolului XII), Vladimir Volynsky (Catedrala Adormirea Maicii Domnului, 1156-1160). Aceste lucrări au pus bazele dezvoltării tradițiilor arhitecturale

locale, care nu i-au împiedicat pe arhitecții care au lucrat în același timp la Kiev și, de exemplu, la Novgorod, să rezolve probleme artistice similare.
1 P.A. Rappoport. Arhitectura Rusiei antice, p. 55-63,81-84.
Catedrala Ioan Botezătorul de la Mănăstirea Ivanovsky din Pskov. anii 1130

Ne. 85:
Schimbarea la Față a Domnului Detaliu al picturii de pe bolta de est a Catedralei Spaso-Preobrazhensky a Mănăstirii Mirozhsky La începutul anilor 1140
1 P.A. Rappoport. Arhitectura Rusiei antice, p. 73-77.
2 VD Sarabyanov. Catedrala Spasopreobrazhensky a Mănăstirii Mirozhsky. M, 2002.
3 NL. Okunev. Botezul Catedralei Sf. Sofia din Kiev. - Note ale Departamentului de Arheologie Rusă și Slavă a Societății de Arheologie Rusă. T. 10. Sankt Petersburg, 1915, p. 121-132; fila. XXII-XXIX.
Catedrala Spaso-Preobrazhensky a Mănăstirii Mirozhsky
Vedere dinspre nord
Sfârșitul anilor 1130 - începutul anilor 1140
Dacă construcția în Cernigov, Polotsk, Smolensk, Kiev este realizată în principal de arteli princiari, atunci în Novgorod controlul asupra activităților lor deja în anii 1130 trece la episcop. În clădirile realizate de Novgorod Artel din Pskov - catedralele Mănăstirii Ivanovsky și Spaso-Preobrazhensky Mirozhsky - tendințele care au fost conturate pentru prima dată în catedrala Mănăstirii Antonie au fost pe deplin implementate. Una dintre componentele cele mai esenţiale ale soluţiei lor figurative este rolul dominant al începutului ascetic, care are o influenţă decisivă asupra întregului caracter al artei la mijlocul secolului al XII-lea1.
În Catedrala Mirozhsky, ridicată din ordinul arhiepiscopului Novgorod Nifont la sfârșitul anilor treizeci - începutul anilor patru ai secolului al XII-lea, celulele de colț sunt complet separate de naosul cruciform, izbitoare în vastitatea și fuziunea sa a spațiului. Nu există stâlpi; în compoziția generală, rolul principal revine bolților cilindrice mari și unei cupole. Templului relativ jos îi lipsește orice verticală vizibilă, accentele de plastic creează arcuri de circumferință puternic extinse, sprijinindu-se pe consolele omoplaților, așa cum ar fi, îngropate în perete. O persoană care intră în catedrală se găsește imediat sub baldachinul cupolei. Toate posibilitățile de mișcare în spațiul templului sunt reduse cu autoritate la un scop specific indicat - stând în fața altarului, ca înaintea tronului Domnului. Starea de liniște contemplativă este înlocuită de o stare de observare și ascultare concentrată și atentă. Dimensiunile spațiului înconjurător sunt percepute pur simbolic ca distanța care există între pământesc și ceresc, uman și divin.

Imaginea arhitecturală a Catedralei Spassky a Mănăstirii Mirozhsky este completată și relevată de pictura în frescă comandată de arhiepiscopul Nifont la începutul anilor 1140, imediat după finalizarea construcției templului2. A fost realizată de un artel de meșteri, conduși de greci. După cum s-ar putea crede, au fost chemați de la Kiev, unde au fost pictate și biserici. Acest lucru este indicat de frescele păstrate în absida baptisteriului Catedralei Sf. Sofia din Kiev (scena Botezului, imagini ale sfinților), care dezvăluie o asemănare izbitoare cu pictura lui Mirozh3.

În comparație cu arta perioadei precedente, intonațiile de predare și edificare s-au intensificat în pictură, iconografia s-a complicat, interpretarea formelor tridimensionale este complet subordonată ritmului abstract liniar-planar. Numărul de imagini ale sfinților și evenimentelor evanghelice este în creștere semnificativă, formând cicluri extinse de scene dedicate minunilor și suferințelor lui Hristos, istoriei vieții Maicii Domnului, Ioan Botezătorul, faptelor apostolilor și Arhanghelului. Mihai. Mici ca dimensiuni, ele nu sunt doar obiecte de considerație și reflecție, ci un fel de comentariu asupra ritului sacru; cuvintele care răsună în templu sunt direct legate de ele.
Tema principală a picturii Mirozh este dovada întrupării lui Hristos și a misiunii sale mântuitoare pe pământ, iar motivul său principal, care variază constant, este întâlnirea unei persoane față în față cu Domnul. Spațiul templului este asemănător cu locurile cele mai venerate ale Țării Sfinte - Cenacolul Sionului, unde a avut loc Cina cea de Taină și Duhul Sfânt a coborât asupra apostolilor; Muntele Tabor, unde natura divină a lui Hristos a fost descoperită apostolilor; împrejurimile lacului Tiberiade, unde a predicat și a făcut minuni; Ierusalimul, unde a îndurat suferința și moartea pe cruce; mormântul Domnului, la care vin femeile smirnă; Muntele Măslinilor, de unde Hristos S-a înălțat la cer.
În urma alternanței a numeroase scene de miracole, vindecări, predici, trei registre desfășurate pe bolți și de-a lungul perimetrului zidurilor catedralei, se poate observa

doliu
Pictură lună pe peretele de nord al Catedralei Spaso-Preobrazhensky a Mănăstirii Mirozhsky
La începutul anilor 1140
Ne. 86:
Arhanghelul Gavril
de la Buna Vestire
Pictură a peretelui estic al brațului nordic al transeptului Catedralei Spaso-Preobrazhensky a Mănăstirii Mirozhsky
La începutul anilor 1140
că, în timp ce înfățișează evenimente „istorice”, artiștii se abțin, în același timp, să sublinieze natura dramatică a acțiunii complotului. Pozele personajelor sunt reținute cu accent, emoțiile lor sunt zgârcite, fețele lor sunt serioase și concentrate.
telny, priviri, aspirarea la Mântuitorul sau testarea severă, sau supusă și blândă. Aceștia acționează ca martori oculari ai unui miracol, încercând să înțeleagă și să interpreteze ceea ce se vede și, în același timp, ca martori arătând spre Hristos,
Coborâre în iad
Pictură pe versantul estic al bolții nordice
Catedrala Spaso-Preobrazhensky
Mănăstirea Mirozhsky
La începutul anilor 1140

Femeile purtătoare de mir la Sfântul Mormânt
Arătarea lui Hristos la femeile purtătoare de mir
Pictură a peretelui estic al brațului nordic al transeptului Catedralei Spaso-Preobrazhensky a Mănăstirii Mirozhsky
La începutul anilor 1140
1 N.B. Salko. Pictură, Rus' antic al XI-lea - începutul secolului al XIII-lea. Mozaice, fresce, icoane, tab. 107-111.
Ne. 89:

Înger din compoziția Femeii Mironosițe la Detaliul Găuțului Domnului invitând telespectatorii să se convingă de autenticitatea „încarnării” sale, venind la oameni și trăind cu ei.
Tema „coexistenței” este deosebit de semnificativă aici. În fiecare scenă, Hristos apare în tăcere impasibil și, parcă, puțin îndepărtat de acțiunea activă. Sacramentul săvârșit de el este, în primul rând, un sacrament și nu doar privirile și gesturile repetate de arătare ale participanților la evenimentele evanghelice mărturisesc despre aceasta, ci și lumina care vine din adâncurile stratului de vopsea nu este strălucitoare. , dar pătrunzând în toate imaginile, sclipind cu nuanțe de albastru azur, galben auriu și alb pur. Această strălucire colorată, asemenea aerului care umple spațiul catedralei, unește toate multele imagini într-o singură scenă, care reprezintă misterul apariției slavei divine a lui Hristos. Astfel, artiștii au afirmat ideea că istoria Evangheliei nu cunoaște timpul trecut, fiind o realitate mistică a vieții intrabisericești. Lumina văzută de apostoli în momentul schimbării la față a lui Hristos pe Muntele Tabor (scena este prezentată în altar), și limbile de foc ale Duhului Sfânt care au coborât asupra lor în Cenacolul Sionului (scena din vest zid deasupra intrării în templu), coboară asupra tuturor credincioșilor care se află în templu și primesc darurile euharistice.
Aceiași maeștri sau studenții și adepții lor din Novgorod
în 1144, din ordinul episcopului (adică arhiepiscopului) Nifont, au fost pictate galeriile Catedralei Sf. Sofia din Novgorod, din care s-au păstrat imaginea lui Deesis și fragmente minore ale unui ciclu de scene din pridvorul sudic (Martirievskaya)1. . Există motive să credem că din acel moment artela muraliştilor a trecut în dispoziția completă a episcopului, realizând picturi murale atât în Novgorod, cât și în suburbiile sale. În anii 1150, a lucrat în Staraya Ladoga, unde a pictat biserica Sf. Clement. Cam în aceiași ani sau puțin mai târziu, unul dintre meșterii meșteri a creat o icoană portabilă cu două fețe a Maicii Domnului a Semnului (Catedrala Sf. Sofia, Novgorod), care a devenit faimoasă în 1169 ca apărător miraculos al orașului. după ce a respins cu succes trupele prințului Vladimir-Suzdal Andrei Bogolyub-sky.
Pentru toate principatele și ținuturile Rusiei, anii patruzeci și cincizeci ai secolului al XII-lea au fost perioada în care maeștrii locali stăpâneau tradițiile stilului „mare”, venind fie direct din Bizanț, fie prin Kiev sau Cernigov, formând abilități meșteșugărești durabile. , tehnici profesionale și maniere proprii pe baza lor. În acest sens, ansamblul Catedralei Mănăstirii Mirozh poate servi drept model pentru înțelegerea proceselor care au avut loc în artă. Planul lui

iar caracteristicile de design variază în timpul construcției Bisericii Sf. Clement din Ladoga în 1153 și, eventual, a altor temple, iar schemele iconografice ale scenelor și imaginilor individuale ale sfinților din pictura sa pentru o lungă perioadă de timp (până în secolul XIV) devin modele. pentru după
suflarea generațiilor de artiști din Novgorod și Pskov.
În Novgorod, unde inițiativa construirii templului se află în mâinile domnului și ale boierilor, iar amploarea și intensitatea acesteia sunt în creștere semnificativă, pot fi urmărite modalitățile de formare a tradiției locale.
Apostol Petru. Detaliu al picturii de pe Deesis pridvorului Martirievskaya al Hagia Sofia
în Novgorod. 1144

deosebit de bun. Până la mijlocul secolului, s-a format în sfârșit un tip, aparent mai ales atrăgător pentru gusturile novgorodienilor, un templu relativ mic, cu o cupolă, cu patru stâlpi, cu o cupolă, cu trei abside, relativ mic, decorat cu ușurință, care, din cauza lipsei a unui pronaos, a căpătat formă cuboidă.
proporții. Simplitatea și chiar o oarecare grosieritate a imaginii sale este dată de materialul de construcție folosit de meșteri - piatră locală, intercalate ocazional cu șiruri de plinte1.
Acestea sunt bisericile Adormirea Maicii Domnului și Gheorghe construite în anii șaizeci ai secolului XII.
1 P.A. Rappoport. Arhitectura Rusiei antice, p. 75-78.
sfânt necunoscut
Detaliu al picturii baptisteriului Hagia Sofia din Kiev. anii 1130

Maica Domnului a Semnului
Novgorod. Înainte de 1169
Lemn, tempera. 58,5 x 52,5 cm Hagia Sofia, Novgorod
1 P.A. Rappoport, G.M. Stâlp. Biserica Mântuitorului Mănăstirii Euphrosyne din Polotsk. - Monumente ale culturii.
Noi descoperiri'1979-
L., 1980, p. 459-468.
în Staraya Ladoga. Efectele spectaculoase care ar putea fi asociate cu ceremoniile festive solemne dispar. Singurul decor sunt arcurile plate zimțate de la baza capitolului. Fațadele nu joacă un rol independent. Învelișul pereților nu modelează spațiul sacru, ci doar îl separă și adăpostește de lumea exterioară, supunând unei idei strict definite și neschimbate a oportunității funcționale. În interior, numărul de articulații verticale scade considerabil, stâlpii în formă de vintre dispar, pereții, de regulă, nu au lame. Corurile se păstrează, dar pe ele sunt amenajate mici coridoare închise. Spațiul curge în jurul unor suporturi masive fără efort vizibil, fără a întâmpina rezistență, pătrunde peste tot, nicăieri deosebit de concentrat și, parcă, îndepărtându-se de materia inertă, planând deasupra ei. Mișcarea sa ascendentă este accentuată treptat de ritmul bolților care se ridică deasupra arcurilor care le susțin.
kami, mergând în umbră și grupări verticale de deschideri ale ferestrelor: una în partea superioară, două - în registrul inferior al secțiunii centrale a peretelui. Principalul lucru în aceste structuri nesofisticate, dar ascetic stricte, care nu și-au pierdut monumentalitatea, este includerea lor organică în peisaj, sentimentul pe care îl evocă de participare la viața de zi cu zi a vieții lumii montane. Există o altă trăsătură fundamentală importantă în stilul acestor structuri, care este deosebit de remarcabilă în comparație cu monumentele din perioada anterioară. Dacă arhitectura Catedralei Mănăstirii Mirozhsky găsește analogii directe în arhitectura aceluiași timp din Balcani și Crimeea, care chiar a dat motive să se presupună participarea unui grec în vizită la construcția sa, atunci noile clădiri nu au analogii directe. în arhitectura bizantină. Arhitecții lor își creează propriile versiuni originale ale bisericii ortodoxe, bazate pe experiența tradiției locale deja consacrate de a construi biserici.
Noile tendințe, „formarea” originală este activă în special în arhitectura principatelor de vest și de sud-vest. Așadar, la Polotsk, pentru prima dată în arhitectura rusă, apar temple cu o compoziție de mase de turn vertical verticală. În Catedrala Mănăstirii Spaso-Evfro-Siniev, construită de maestrul Ioan în anii cincizeci ai secolului al XII-lea, volumul principal se înalță deasupra vestibulului vestic cu două etaje și a absidei centrale puternic proeminente, care servesc ca un fel de contraforturi. susținând vârful masiv al templului. Structura în

trepte rezultată este decorată cu trei rânduri de zakomara în formă de chilă. Într-o astfel de separare a centrului templului de pronaos și de coruri înguste, strânse, unde apar capele-capele închise, tendința comună tuturor arhitecturii rusești din secolul al XII-lea matur de a sublinia piața cu cupolă și altarul ca zonă. de maximă activitate spirituală şi concentrare s-a manifestat. Astfel se explică și dorința de a extinde spațiul absidei centrale, de a o face mai vizibilă și mai strâns legată de spațiul naos1.
Trăsăturile artei principatului galic, limitrofe

cu ţările balcanice, Ungaria şi Polonia. În timpul domniei prințului Yaroslav Osmo-mysl (1153-1187), a cunoscut perioada de glorie. În ciuda păstrării proaste a monumentelor (în mare parte obiecte arheologice), urme ale influenței arhitecturii romanice sunt clar vizibile. Clădirile au fost construite nu din soclu, ci din blocuri bine cioplite din diferite soiuri de alabastru și calcar. În timpul săpăturilor Catedralei Adormirea Maicii Domnului din Galich, construită la mijlocul secolului al XII-lea, au fost găsite plăci ceramice smălțuite cu ornamente în relief, rămășițe de coloane rotunde, detalii de arhivolte, console sub formă de măști umane și animale. Se răspândesc temple de forme netradiționale pentru arhitectura rusă, având un plan sub formă de quadrifolia (un templu săpat pe Coastă) sau o rotondă (Biserica lui Ilie, săpată în suburbiile lui Galich). Cu detalii și planuri ornamentale, aceste biserici seamănă cu clădiri care s-au păstrat pe teritoriul Poloniei și Ungariei1.
Abaterea de la reproducerea exactă a modelelor autoritare, variația liberă a formelor și tehnicilor canonice pentru lumea bizantină este un fenomen comun vremii, făcându-se simțit atât în pictură, cât și în lucrările meșteșugurilor artistice. Este însoțită de introducerea unei game uriașe de noi motive în iconografia obișnuită, adesea împrumutate din straturile arhaice ale artei precreștine, cărora li se acordă un nou statut de artă de rang înalt pentru ei. Acest lucru este dovedit în primul rând de bijuterii, cum ar fi, de exemplu, brățări lamelare de argint decorate cu ornamente florale negre sau împletite, adesea cu elemente de teratologie - o împletire de panglici serpentine și corpuri de monștri fantastici (o brățară găsită la Kiev, acum Muzeul Britanic, Londra), figurine de animale și păsări și chiar scene de natură domestică - sărbători, dansuri, jocul muzicienilor (o brățară găsită la Tver, acum Muzeul de Stat al Rusiei)2. Doar o analiză amănunțită ne permite să stabilim că sursa unui număr de imagini „seculare” au fost lucrările bijutierilor bizantini, în special, castroanele de argint pentru banchete, iar unele motive ornamentale au venit la Rus' din sculpturi decorative care împodobesc bisericile romanice din Germania și Italia și lucrări ale bijutierilor din Europa de Vest.
Dispersia teritorială largă a obiectelor de acest fel sugerează că fenomenul descris reflectă tendințele cele mai generale caracteristice stilului de artă din acea vreme. Motivele împrumutate din arta țărilor și popoarelor vecine au fost una dintre componentele esențiale ale tradițiilor locale originale emergente și în curs de dezvoltare. O legătură directă cu astfel de mostre este indicată de un ornament magnific din filigran care încadrează smalțurile de aur ale așa-numitului barm Ryazan (GMMK), care împodobea cândva icoana venerata a Maicii Domnului ca un „câștig” prețios3. Provenind dintr-o comoară găsită în 1822 în Staraya Ryazan, barmas-ul se numără, fără îndoială, printre cele mai bune exemple ale artei de bijuterii a Rusiei Antice din a doua jumătate până la sfârșitul secolului al XII-lea. O parte din barm
Apostol Petru și Mucenița Natalia

Reversul icoanei Maicii Domnului a Semnului
1 O.M. Ioannisyan. Principalele etape ale dezvoltării arhitecturii galice.- Arta veche rusă. Cultura artistică a secolului X - prima jumătate a secolului al XIX-lea.M., 1988, p. 41-58.
2 T.I. Makarov. Afacerea neagră a Rusiei antice. M., 1986.
3 BA Rybakov. Arta aplicata ruseasca a secolelor X-XIII. L., 1971. Ill. 18, 19, 29, 30; G.N. Bocharov. Comoara din 1822 de la Staraya Ryazan. - Muzeu. Problema. 4. M., 1983, p. 34-42.

decorat cu medalioane cu emailuri cloisonné albastru pal reprezentând imaginile Maicii Domnului și ale sfintelor soții - Irina și Barbara, parțial - închise în caste mari de aur de pietre prețioase
pietre cabochon, rosu, roz, albastru, verde. Filigranul ajurat, care acoperă barmas cu un model dens pe ambele părți, se distinge printr-un model de țesut complex și un relief neobișnuit de înalt, care
Catedrala Spassky a Mănăstirii Spaso-Evfrosiniev din Polotsk Planul de la mijlocul secolului al XII-lea
Catedrala Spassky a Mănăstirii Spaso-Evfrosiniev din Polotsk. Mijlocul secolului al XII-lea Vedere dinspre nord

necaracteristic pentru arta maeștrilor ruși, dar care amintește în mod viu de lucrările bijutierilor din Europa de Vest din aceeași perioadă. Asocierea acestuia cu pietre prețioase netăiate oferă aceste de lucruri decorative calitatea naturaleței naturale, organicității și în același timp un sentiment de forță și rigoare maiestuoasă. În acest sens, ele pot fi comparate cu monumentale
Biserica Sf. Gheorghe
în Staraya Ladoga. anii 1160
Vedere dinspre sud (sus) și sud-vest

1 N.N. Voronin. Arhitectura Rusiei de Nord-Est in secolele XX-XV. 1.M, 1961, p. 53-110; O.M. Ioannisyan. Principalele etape ale dezvoltării arhitecturii galice, p. 41-49.
Colier cu medalioane si margele. Mijlocul - a doua jumătate a secolului al XII-lea. Aur, pietre prețioase, perle, filigran, granulație. Diametrul medalionului aprox. 8 cm Muzeul-Rezervație de Stat Istoric și Cultural „Kremlinul din Moscova”
baruri Ryazan. Mijlocul - a doua jumătate a secolului al XII-lea. Aur, pietre prețioase, perle, email cloisonne, filigran, granulație. Scut cu email - 4 cm.Muzeul-Rezervație de Stat Istoric și Cultural „Kremlinul din Moscova”
decorarea sculpturală a fațadelor bisericilor din piatră albă din Vladimir în timpul lui Andrei Bogolyubsky.
În comparație cu arta de la Kiev, Novgorod, Galiția-Volyn Rus, cultura artistică a ținutului Vladimir-Suzdal din mijlocul - a doua jumătate a secolului al XII-lea nu avea încă o lungă tradiție de dezvoltare. Fundația sa a fost pusă abia la începutul acestui secol de Vladimir Monomakh. Iar o activitate intensivă de construcție, artistică și literară se desfășoară aici numai sub fiul său, Iuri Dolgoruky, și nepoții, Andrei Bogolyubsky și Vsevolod III: vara
bolți scrise, lucrări edificatoare sunt traduse și scrise, se construiesc orașe cetăți, se ridică temple, clădiri palate, se creează picturi murale, se creează icoane, se împodobesc cărți. Această activitate, dirijată de voința prinților Vladimir-Suzdal, reflectă în mod clar dorința acestora de a fundamenta doctrina politică a primatului Rusiei de

Nord-Est între alte țări rusești, de a crea un stat puternic pe teritoriul său care să poată concura cu succes cu Kiev.
La mijlocul secolului, când Yuri a început implementarea sistematică a planului său, nu avea proprii arhitecți, ceea ce l-a determinat să se îndrepte către aliatul și ruda sa - prințul galic Volodymyrka. Meșterii străini din Galicia își aduc tradiția de construcție din piatră albă, care se va dezvolta aici de-a lungul secolelor. Primele temple de piatră fondate de Yuriy în reședința lui Suzdal Kideksha, în orașul Pereslavl-Zalessky fondat de el, prin tehnica zidăriei, detalii de decor, seamănă cu arhitectura Rusiei Galice. Acestea sunt biserici cubice cu trei laturi, cu un singur cupol, fără pronaos și pridvor lateral, cu coruri obligatorii. Un tip similar, după cum s-a putut vedea, a prins rădăcini în Novgorod, dar clădirile lui Yuriy sunt mai structurale în comparație cu ele și nu au pitorescul și organicitatea lor. Din aspectul sever al Catedralei Mântuitorului din Pereslavl-Zalessky, decorată cu moderație, biserica lui Boris și Gleb din reședința princiară Kideksha se distinge prin proporții mai rafinate și o centură arcuită la mijlocul înălțimii șuvițelor de perete. Deosebit de remarcat este principiul corespondenței dintre designul fațadelor și diviziunile interioarelor, care au fost decorate cu picturi, respectate cu strictețe în ambele temple. Proporțiile, elementele decorative, natura ordonată a zidăriei în sine, rezistența și rezistența acesteia, comparabile cu rezistența zidurilor castelului, au fost menite să sublinieze ideile de forță, puterea prințului, acționând ca constructor nu numai a acestei biserici, ci a pământului încredinţat lui de Dumnezeu1.
Semnificativ este faptul că în cronici și opere literare datând din timpul domniei lui Andrei

Tiara: Zborul lui Alexandru cel Mare spre cer. Kiev secolul al XII-lea
Aur, email cloisonne
Lungime 35 cm
Muzeul Istoric de Stat din Kiev
Bogolyubsky, afacerea de construire a bisericii, desfășurată de prinț, este asociată cu întărirea puterii principatului Vladimir și este asemănată cu „construcția spirituală” îndreptată de sus. Se creează și se aprobă ideea de patronaj al ținutului Maicii Domnului Zalesskaya, care este comparată cu „Țara Făgăduinței”: se construiesc temple în cinstea ei, se construiește un cult al icoanelor deosebit de venerate ale Maicii Domnului. stabilit. Chiar și în timpul vieții tatălui său, în 1155, Andrei a scos din Vyshgorod, situat lângă Kiev, o minunată icoană bizantină a Maicii Domnului, care mai târziu a primit numele de Vladimirskaya. Devine altarul principal al principatului, comparabil doar cu Chivotul Legământului „poporului ales”.
Principala preocupare a prințului a fost transformarea lui Vladimir în capitala statului, într-un oraș domnitor, superior ca putere și frumusețe orașelor mai vechi ale pământului - Rostov și Suzdal cu boierii lor bogați și puternici. În jurul noii capitale se ridică o centură de fortificații lungă de peste patru kilometri, cu trei porți tăiate și două de piatră - Auriu și Argintiu. Deasupra Porții de Aur, construită în anul 1164, se află Biserica Depozitarea Veșmintei Maicii Domnului, a cărei hrană a indicat asimilarea simbolică a zidului care protejează orașul cu hainele Maicii Domnului care îl patronează.
În centrul orașului, pe un deal înalt, a fost ridicată o grandioasă Catedrală a Adormirii Maicii Domnului, inițial cu o singură cupolă. În Bogolyubovo se construiește o reședință princiară, iar lângă ea Biserica Mijlocirii de pe Nerl. Pereții clădirilor construite sub Andrei sunt acoperiți cu

sculptură în piatră, aurire. Interioarele bisericilor sunt decorate cu fresce, icoane în decoruri prețioase, giulgiuri brodate, țesături, ceramică glazurată, vase de aur și argint. Portalurile de perspectivă sculptate aveau porți de cupru, ornamentate cu modele
98
Arta rusă a secolelor X-XVII
Maica Domnului din Vladimir Constantinopol Prima treime a secolului al XII-lea Lemn, tempera. 104 x 69 cm (dimensiune originală -78 x 55 cm). Galeria de Stat Tretiakov, Moscova 1 N.N. Voronin. Arhitectura Rusiei de Nord-Est în secolele XII-XV, p. 149-186; A.I. Comm. Arhitectura lui Vladimir 1150-1180. Natura artistică și geneza „romantismului rusesc”. - Artă veche rusă. Rus' şi ţările lumii bizantine. secolul al XII-lea. SPb., 2002, p. 231-254.
Catedrala Spaso-Preobrazhensky din Pereslavl-Zalessky Vedere dinspre sud. 1152-1157
şi imagini realizate în tehnica auririi la foc. La decorarea templelor și a reședinței domnești, alături de meșteri ruși, au participat și meșteri străini străini. Cronicarul, relatând sub anul 1160 despre finalizarea construcției Catedralei Adormirea Maicii Domnului (a început în 1158) și decorația sa fabuloasă, spune: „Dumnezeu să-i aducă stăpâni din toate ținuturile”. Erau arhitecți, sculptori și bijutieri1.
Catedrala Adormirea Maicii Domnului, care se dorea a fi scaun mitropolitan, este ridicată de prinț ca paladiu al orașului, ca „zid și acoperire” pentru popor și principat. De la stro

În ceea ce privește funcționalitatea templelor lui Yuri, se face o tranziție către o înțelegere poetică complexă a arhitecturii de cult. Numeroase simboluri ale puterii princiare, figuri heraldice de grifoni, paznici vigilenți - lei, scene ale ascensiunii lui Alexandru cel Mare, cunoscute anterior din lucrările de artă „seculară” din Kiev, decorează acum pereții și stâlpii catedralei sub forma de reliefuri, vorbind clar despre misiunea sacră a prințului și sfințirea deasupra pământului său. Au fost și imagini cu scene biblice precum Cei Trei Tineri într-un cuptor de foc, menite să mărturisească protecția și patronajul pe care Dumnezeu le dă aleșilor Săi.
Catedrala, ridicată sus deasupra orașului, strălucind cu o cupolă aurie, proeminentă de departe, încununa întreaga panoramă a lui Vladimir și a nesfârșitelor câmpuri și păduri care o înconjura. În ciuda lățimii considerabile a acestui templu reconstruit ulterior, cu trei abside și șase stâlpi, compoziția sa a fost dominată în mod clar de verticale, evidențiate de pilaștri profilați cu semi-coloane subțiri, acoperite cu capiteluri înfrunzite. Nivelul inferior al pereților, despărțit de nivelul superior printr-o centură arcuită-coloană pe console, servește ca un fel de soclu, deasupra căruia începe marginea „mareei joase” și părți ale travei, tăiate prin adâncirea perspectivă. ferestre monumentale, se ridică ușor. Sentimentul de exaltare, de aspirație în sus se face simțit și mai puternic în interior, unde înălțimea stâlpilor este de opt ori lățimea lor. Nu doar interiorul, ci și fațadele catedralei au fost acoperite cu picturi și aurire. Cornișa arcuită aurita care înconjoară catedrala ar putea fi percepută nu numai ca un element de decor, ci și ca un simbol străvechi al purității fecioarei și al puterii irezistibile. Cu acest simbolism, se pare, se leagă și chipurile fecioarelor realizate în relief, care împodobeau pereții templului. Formele arhitecturale în sine - curele arcuite, capitelurile și bazele coloanelor, profilele deschiderilor ferestrelor, tromps în loc de pânze la baza capitolului găsesc analogii în arhitectura romanică a Germaniei de Sud, ceea ce confirmă cronica despre sosirea maeștrilor în Vladimir. de la împăratul Frederic Barbarossa.

Pasajele legau catedrala cu camerele de piatră ale curții episcopale. Un astfel de pasaj, care duce de la biserica palatului la turnul prințului, s-a păstrat la Bogolyubovo, lângă Vladimir.
Idealurile artistice ale vremii s-au reflectat pe deplin în apariția Bisericii Mijlocirii de pe Nerl, pe care prințul o construia lângă Bogolyubov în 1165. A fost construit în cinstea campaniei victorioase împotriva Volga Bulgaria și dedicat noii sărbători din partea Maicii Domnului, stabilită de Andrey Bogolyubsky. Volumul grațios și zvelt al templului este clar vizibil de departe. Scos din oraș și castelul Bogolyubsky, așezat printre pajiștile vaste de apă la confluența Nerl și Klyazma pe o piatră albă înaltă
ţăruşul, care era înconjurat de lăstari şi galerii, este perceput ca un baldachin-ciborium sacru, ridicat în centrul unui pământ înflorit plin de un sentiment de graţie.
Templul nu se opune spațiului înconjurător în același mod în care i se opun clădirile lui Yuri Dolgoruky. Articulații verticale accentuate, accente plastice puternice sub formă de semi-coloane cu capiteluri înfrunzite adiacente omoplaților multi-fragmentați, coloane trei sferturi în colțurile templului și portaluri mari de perspectivă transformă peretele dintr-o barieră într-un fel de văl. , care, ca o franjuri și fragmente de aur-dungi, este decorat cu o centură coloană arcade ajurata cu console în formă

măști și reliefuri heraldice înfățișând pe regele David, lei, păsări de pradă și grifoni, căprioare cu gheare. Interiorul luminos și înalt al templului nu este conceput pentru o acțiune cu un număr mare de participanți; acesta este un loc destinat rugăciunii personale a prințului, care se afla pe corurile înalte, aproape de cupolă. Este asemănat cu un spațiu iconic ideal îmbrățișat de strălucirea aurului1.
Din păcate, s-au păstrat doar fragmente minore din pictura originală a templului, iar acesta poate fi judecat doar după câteva schițe superficiale realizate la mijlocul secolului al XIX-lea. O imagine mai completă a picturii lui Vladimir-Suzdal Rus din timpul domniei lui Andrei Bogolyubsky este oferită de chipul Mariei plin de întristare luminată pe venerata icoană miraculoasă a Maicii Domnului Bogolyubskaya (c. 1158), eul contemplativ. -imagini profunde ale magilor în pictura bisericii lui Boris și Gleb din Kideksha și profeții din primul strat al picturii Catedralei Adormirea Maicii Domnului din Vladimir (c. 1161). Ei sugerează că creatorii lor s-au inspirat din pictura icoanei Maicii Domnului din Vladimir, principalul altar al lui Vladimir-Suzdal Rus. Poate pentru prima dată în istoria artei ruse, atenția artiștilor este în întregime concentrată pe transferul stării emoționale interne a participanților la drama Evangheliei, caracteristicile lor personale, în care predomină în mod clar principiul pasiv. Din martori se transformă în spectatori, perplexi, întrebători, șocați de ceea ce văd. Este indicativ faptul că personajele din scrierile remarcabilului scriitor al vremii Chiril din Turov (Arte plastice - după 1182) se comportă în același mod. De exemplu, monologul interior al Maicii Domnului din Predica sa despre scoaterea trupului lui Hristos de pe cruce este plin de întrebări retorice pe care ea și le pune și la care nu este în stare să răspundă. Esența lor constă în inexprimabilitate: „Cunosc suferința ta pentru Adam, dar, îmbrățișat de durere spirituală, plâng, minunându-mă de misterul tău până în

adâncuri...”. Și urmează apoi o chemare către toți credincioșii: „Veniți și priviți taina providenței lui Dumnezeu: Cel ce însuflețește totul — el însuși a fost omorât printr-o moarte blestemată”2.
Biserica Mijlocirii de pe Nerl. 1165 Interior
Ne. 100:
Vladimir. Bogolyubovo. Turnul palatului. Pe la 1160
Catedrala Adormirea Maicii Domnului
în Vladimir. 1158-1160
Vedere dinspre nord-est
Jos:
Biserica Mijlocirii de pe Nerl. 1165
„Privirea la sacrament” este motivul central și, în același timp, cea mai importantă trăsătură a stilului picturii din al treilea sfert al secolului al XII-lea. Pe orice imagine, fie că este o icoană sau un detaliu al unui tablou, sfinții apar ca mistici,
1AI. comedian Arhitectura lui Vladimir 1150-1180. Natura artistică și geneza „Romanicii rusești”, p. 262-301.
2 Biblioteca de literatură a Rusiei antice, ChA, p. 161.163-

Regele David
Decorul fatadei de vest a bisericii
Acoperire pe Nerl. 1165
care sunt îndreptate nu către lume, așa cum a fost în pictura Mirozh, ci spre durere, către realitatea cerească. Acolo caută răspunsuri la întrebările și aspirațiile lor.
Cea mai completă imagine a scenei luate în considerare în istoria picturii antice rusești este dată de părțile supraviețuitoare fresce ale bisericii Sf. Gheorghe din Staraya Ladoga, deși nu se cunoaște data exactă a creării lor1. Opinia lui V.N. Lazarev, care a legat construcția și pictura ulterioară a templului cu înfrângerea suedezilor, care încercau să cucerească cetatea Ladoga în mai 1164, a fost contestat recent2. Se propune să atribuie datarea acesteia la sfârșitul sec. Cu aceasta, în opinia noastră, este dificil să fim de acord și, mai ales, pentru că aici un semn atât de important al vremurilor precum „principiul vizual” și-a găsit o expresie concentrată - concentrându-se pe distanța spațială care există între personajele pictura, pe care toți, fie fizic, fie efort spiritual, încearcă să-l depășească. Acest efort intern este atât de mare încât se manifestă nu numai în trăsăturile feței, ci și în amploarea întregului ansamblu, în posturi și gesturi, fără a lăsa nimic care să nu fie surprins de o mișcare puternică. Ea mărturisește dorința generală a personajelor de a schimba întreaga „compunere” a ființei lor, de a se alătura pe deplin lumii care se deschide privirii ca „lumina adevărului”.
Lumina pătrunzând în adâncurile formei, pătrunzând în figurile și faldurile hainelor,
1 V.N. Lazarev. Frescele lui Staraya Ladoga. M., 1960.
2 Biserica Sf. Gheorghe din Staraya Ladoga. Aut.-stat.
VD. Sarabyanov. M., 2002.
Miracolul lui George despre șarpe
Pictura absidei diaconului Bisericii Sf. Gheorghe din Staraya Ladoga. Pe la 1167 (?)
unu

expulzând tot ce este întunecat, „gros”, literalmente dizolvă o serie de carne, devenind baza constructivă a fiecărei imagini. Ochi larg deschiși, sprâncene intens rupte, nas lungi curbat, buze comprimate și tăcute,

pometi bine definiți și obraji înfundați, ale căror contururi de umbră subliniază claritatea și tensiunea ochilor care ajung din adâncuri și privesc în depărtare, mărturisesc despre comunitatea stării tuturor personajelor, indiferent dacă în ce parte a templului se află acestea.
Acest lucru este valabil și pentru figurile sfinților, închise în cadre-cadre frumoase pe coloane subțiri, profeții în piloanele ferestrelor tamburului capului, arhanghelii Mihail și Gavriil în conchile altarului și diaconul, jumătatea -figuri ale lui Nicolae Făcătorul de Minuni și ale muceniței Maria, situate sub coruri etc.
Ansamblul mural, format dintr-o serie de imagini legate printr-o logică arhitecturală și simbolică strictă, se transformă într-un tablou grandios, îmbrățișat de ritmul unei singure mișcări. Principalele sale centre sunt scena Înălțării Domnului Hristos în cupolă, compozițiile Judecății de Apoi, care ocupă aproape întreg spațiul de sub coruri, și picturile absidei altarului, unde sunt imaginile Maicii Domnului în conch. , Euharistia și rangul parțial păstrat al Slujirii Ierarhilor, dezvăluind semnificația simbolică a sacramentului Euharistiei, în timpul căreia Duhul Sfânt coboară asupra darurilor oferite - pâine și vin, datorită cărora se transformă în trup și sângele Mântuitorului.
Un loc aparte l-au acordat scenelor ciclului copilăriei Maicii Domnului (în altar) și vieții Sfântului Gheorghe, din care minunata compoziție a Minunei lui Gheorghe despre șarpele din absida diaconului a avut loc. fost conservat. Este un fel de parafrazare a scenelor victoriei lui Hristos asupra morții în ceasul învierii sale, al coborârii sale în iad, al robiei lui Satana și a izgonirii drepților din temnițele lumii interlope. Șarpele este înfățișat ca fiind deja pus de rușine și luat în lanțuri, iar sfântul însuși, încununat cu coroana biruitorului, intră triumf pe porțile orașului eliberat.
Figuri, parcă tăiate de raze de goluri, care au pierdut volum și greutate,
EU SUNT

ține pe loc liniile subțiri și ascuțite ale faldurilor hainelor.
Siluetele lor sunt desenate clar pe golurile fundalului, pictate în culori strălucitoare de diferite tonuri. S-au răspândit de-a lungul pereților templului ca un model arabesc ajurat.Recent, liniile albe încă mobile, cu ajutorul cărora artiștii au construit relieful formei, au creat efectul luminii strălucitoare, se transformă în același model liniar abstract de linii. . Cu pricepere muzicală, mișcarea capricioasă a liniilor de contur, care formează un rafinat
Înălțarea lui Hristos
Pictura cupolei Bisericii Sf. Gheorghe din Staraya Ladoga. Pe la 1167 (?)

Mântuitorul nu este făcut de mâini. Novgorod A doua jumătate a secolului al XII-lea Lemn, tempera. 77 x 71 cm Galeria de Stat Tretiakov, Moscova
model, capătă o semnificație simbolică specială. Acesta acoperă întregul volum arhitectural, neîntruchipând complet învelișul său material, în ciuda faptului că un loc proeminent în decorul templului este acordat ornamentelor și „arhitecturii reprezentate” - arcuri ornamentate, coloane, panouri polilitice care stilizează placarea pereților din marmură. Este creată o imagine specială a unui templu ceresc fantastic, în care are loc toată acțiunea.
În pictura icoană, stilul caligrafic strălucitor al picturii Ladoga corespunde minunatei icoane a Mântuitorului nefăcută de mână cu o scenă de venerare a crucii pe revers (PT). În măiestria rafinată a acestor monumente, sublim
sunt palpabile idealismul structurii lor figurative, formula laconică a limbajului care transmite viața intensă a spiritului, reminiscențe ale

stilului strict din prima jumătate a secolului. Caracteristica sa principală este topirea completă, transformarea naturii umane, în care nu există nimic exterior, „carnal”.
Evident, formarea stilului liniar abstract de pictură în a doua jumătate a secolului al XII-lea a fost influențată decisiv de idealurile și gusturile mediului monahal, al cărui rol în viața societății ruse din acea vreme era deja foarte semnificativ și continua să crește.
Construcția privată este larg răspândită - construcția de biserici votive și mănăstiri mici,

Slăvirea Crucii Reversul icoanei Mântuitorului nefăcută de mână
în care se aduceau contribuţii bogate şi unde ctitorii, ajunşi la bătrâneţe sau din alte pricini, au plecat luând tonsura. Cel mai impresionant exemplu de astfel de gândire și activitate este soarta prințesei Polotsk Euphrosyne, care a luat tonsura devreme și a fondat mai multe mănăstiri. În Catedrala Spassky a mănăstirii, care a primit numele de Euphrosyne în amintirea ei, în 1161 a investit un altar mare-relicvar (51 cm înălțime), acoperit cu plăci de aur și argint și decorat cu emailuri cloisonné de aur cu imagini de sfinti. Meșterul Lazar Bogsha, care a creat crucea, a înscris pe ea o scurtă rugăciune1. O altă relicvă – adusă
din Constantinopol, icoana Maicii Domnului din Efes, venerata ca miraculoasa, a investit in Manastirea Polotsk Bogoroditsky. Fragmentele picturii, păstrate în Catedrala Mănăstirii Spassky, create, se pare, deja după plecarea lui Euphrosyne în Țara Sfântă, unde a murit în 1167, demonstrează o versiune aspră, în comparație cu frescele lui Staraya Ladoga. acelaşi stil expresiv ascetic2.
Alături de domnitori, ctitorii mănăstirilor „personale” sunt din ce în ce mai mult episcopi, reprezentanți ai boierilor locali și ai marilor negustori. În Novgorod, arhiepiscopul Arkadi a întemeiat Mănăstirea Adormirea la începutul anilor 1160, cunoscută popular sub numele de Arkazhsky. Lângă el sunt doi frați,
1 T.I. Makarov. Emailuri cloisonne ale Rusiei antice. M, 1975, p. 70-74.
2 AA Selitsky. Pictura ținutului Polotsk secolele X1-XII. Minsk, 1992, p. 95-132.

Chiril scrie o poruncă Detaliu al unei scene din ciclul Vieții lui Chiril al Alexandriei Pictură a absidei de sud a bisericii Sf. Chiril din Kiev Sfârșitul anilor 1170-1180
Ioan și Gavriil, care au ocupat succesiv scaunul episcopal, unul după altul, au întemeiat Mănăstirea Buna Vestire „pe Myachina” în 1170, unde în 1179 au ridicat o piatră.
templu. Zece ani mai târziu, în 1189, a fost pictat1.
Artiștii care au pictat Biserica Buna Vestire au fost, fără îndoială, maeștri locali, dovadă fiind asemănarea picturii lor cu frescele pridvorului Martirievskaya al Catedralei Sf. Sofia din 1144 și picturile murale din Staraya Ladoga, cu icoanele Semnului a Maicii Domnului (NGOMZ) și Slăvirea Crucii (PT). Totodată, au creat un ansamblu complet original, al cărui program iconografic și stil oferă o imagine destul de completă a gusturilor clientului, Arhiepiscopul Gabriel, și a tendințelor care au dominat arta ultimelor decenii ale secolului al XII-lea.
Pur exterior, noile trăsături se manifestă în mărirea dimensiunilor figurilor, în încetinirea mișcărilor și, în același timp, în intensificarea expresiei pomeților înalți caracteristici, ale căror priviri tăioase par fie sumbre, fie amenințător. Dacă în biserica lui George din Staraya Ladoga mișcările și privirile personajelor erau

îndreptate în depărtare, indicând distanța care există între ele și lumea cerească, atunci aici această distanță practic nu există. Privitorul nu poate decât să întâlnească privirile sfinților îndreptați către el, ale căror imagini „portret” sunt amplasate pe pereții, stâlpii și arcadele templului. În acest fel, pictura Buna Vestire seamănă cu pictura Mănăstirii Antoniev din 1125. Dar când le comparăm, devine deosebit de remarcat cât de mult crește sentimentul de apropiere a „istoriei sacre” și a personajelor sale principale față de privitor, până la sfârșitul secolului, cu care se stabilesc relații aproape „personale”. Este simptomatic că în acest tablou, pentru prima dată în istoria picturii monumentale rusești, apare o scenă grandioasă a apariției lui Hristos în strălucirea „slavei” sfinților care slujesc liturghia. Tema întrepătrunderii și îmbinării „istoriei sacre” și a vieții umane de zi cu zi este dezvăluită în două mari cicluri de scene situate în altar (Bogorodichny) și în biserica diaconului (Predtechensky). Fiecare scenă din ele este înzestrată cu multe detalii „de zi cu zi”.
Cam în același timp, la sfârșitul anilor 1170 sau 1180,

încă câteva ansambluri de pictură monumentală. Una dintre ele este picturile murale ale Catedralei Mănăstirii Chiril din Kiev, a căror dimensiune este mult mai mare decât dimensiunea unei biserici modeste din Novgorod. Maeștrii dezvăluie tema conviețuirii sfinților în același spațiu cu credincioșii, unitatea lor atât prin mijloace intriga, cât și pur picturale. Formele figurilor se disting prin greutatea lor plastică și, adesea, prin dimensiuni gigantice, chipurile - prin autenticitatea portretului și concretitatea aproape „cotidiană”; posturile și gesturile sunt lipsite de solemnitatea etichetei și certitudinea didactică. Ideea ideologică principală a picturii dezvăluie, ca un fel de „epigraf”, imaginea scenei Prezentării - aducând pruncul Hristos în templu - situată pe fețele vestice ale perechii de stâlpi estici. Este împărțit în două grupuri care flanchează altarul. Astfel, artiștii au subliniat ideea împlinirii promisiunii - venirea lui Mesia la oamenii care așteaptă iertarea păcatelor și eliberarea de întunericul și chinul iadului.
Ca și în Biserica Buna Vestire de pe Myachyne din Novgorod, pereții diaconului catedralei sunt împodobiți cu un ciclu de scene din viața unui om drept - în acest caz, hramul mănăstirii Sfântul Chiril al Alexandriei2. Și aici se disting prin simplitatea și detaliul unei narațiuni pe îndelete, blândețea intonației. Fundamental nou și important pentru vremuri este faptul că în aceste fresce idealul sfințeniei și-a pierdut trăsăturile de abstractizare și „transcendență”. Este determinată tocmai de acele trăsături care sunt foarte apreciate de oameni în viața de zi cu zi - înțelepciunea, blândețea, bunătatea, filantropia și, desigur, puritatea credinței, adevărata evlavie.
Este semnificativ faptul că întreaga gamă de subiecte legate de problemele evlaviei personale și de manifestarea constantă a principiului divin în evenimentele cele mai aparent obișnuite ale vieții de zi cu zi, găsește dezvăluire în operele binecunoscute ale literaturii din ultimul sfert al secolului al XII-lea. , precum Cuvântul despre prinți, Povestea minunilor din Vladimirskaya icoane ale Maicii Domnului, Cuvântul despre regimentul lui Igor. Faptul că acest ideal s-a răspândit peste tot este dovedit de fragmente din pictura murală a Catedralei Adormirea Maicii Domnului din Vladimir Zalessky, reînnoită în 1189 după
capul sfântului
Pictură a Bisericii Buna Vestire lângă satul Arkazhi 1189
1 T.Yu. Tsarevskaya. Frescuri ale Bisericii Buna Vestire de pe Myachine (în Arkazh). Novgorod, 1999.

21. Margolin. Biserica Kirilivska în istoria Kievului de mijloc. Kiev, 2001.
5 L.P. Balygin, AP. Nekrasov, AI. Skvortsov. Fragmente de pictură recent descoperite și puțin cunoscute din secolul al XII-lea.
în Catedrala Adormirea Maicii Domnului din Vladimir. - Artă veche rusă. Pictură monumentală din secolele XI-XVII. M, 1980, p. 61-71.
focul și reconstrucția templului. Din stratul de pictură de atunci s-au păstrat figurile a trei profeți, amplasate pe stâlpii prealtarului, acoperiți în prezent de un magnific iconostas sculptat din secolul al XVIII-lea3.
Înger răsucind cerul
Fragment din compoziția Judecata de Apoi în pronaosul Bisericii Sf. Chiril din Kiev Sfârșitul anilor 1170-1180
Sfârșitul secolului al XII-lea - prima jumătate a secolului al XIII-lea
Succesul predicării creștine, creșterea puterii unor prinți specifici, construcția intensivă a orașelor, extinderea teritoriilor lor, înflorirea meșteșugurilor și comerțului, dezvoltarea legăturilor politice, economice și culturale cu Occidentul și Orientul, răspândirea alfabetizării în toate segmentele populaţiei urbane sunt factori care caracterizează starea Rus' în ultimele decenii.XII - începutul secolului XIII. Se naște și se face simțit din ce în ce mai limpede fenomenul culturii urbane, care este principala diferență între această perioadă și epocile premergătoare acesteia, când practic ar putea fi vorba fie de cultura suita domnească, fie de mediul bisericesc și monahal. Creștinismul încetează să mai fie doar un sistem de prescripții morale, la fel de obligatoriu și în același timp la fel de impersonal ca și cerințele legislației domnești. Ea intră ca element constant și esențial în toate sferele vieții majorității oamenilor, determină natura percepției imaginii lumii, devine baza pe care nu numai relațiile oamenilor cu Dumnezeu și cu autoritățile, ci de asemenea, unul cu altul se construiesc.
Una dintre cele mai importante proprietăți ale culturii urbane este sincretismul, multistratajul și multiformitatea acesteia. Ea are capacitatea de a combina forme și parcele împrumutate din diverse surse, atât „laice”, cât și bisericești. Alături de temele și motivele canonice ale creștinismului în literatură și artă, imaginile împrumutate din surse apocrife și din tradiții, ale căror rădăcini se întorc la cele mai vechi straturi precreștine ale creativității triburilor slave de est și popoarelor vecine, sunt din ce în ce mai mult uzual. Același lucru este valabil și pentru metodele de lucru în sine.
șanț, combinând organic materiale și metode de lucru tradiționale și noi. Alături de lucrări de genuri tradiționale - învățături și predici - și lucrări traduse, care sunt incluse în diferite cărți „chet” - colecții destinate lecturii de zi cu zi, apar lucrări originale de diferite genuri, precum Paterikonul Kiev-Pechersk, Cuvântul despre Igor. Campanie, Cuvântul lui Daniel Sharpener, legende despre sanctuarele locale și miracolele săvârșite de aceștia. În cultul sanctuarelor „lor”, prinților „lor”, „credincioșilor și iubitorilor de Dumnezeu”, obiceiurile și tradițiile locale care se dezvoltaseră până atunci, una dintre cele mai semnificative trăsături ale culturii ultimelor decenii ale secolului al XII-lea. - începutul secolului al XIII-lea se manifestă - trezirea „memoriei istorice”, indicând faptul că în masa poporului există o conștiință a comunității lor spirituale, a identității naționale și a originalității.
Cea mai strălucitoare și mai clară întruchipare a acestui nou sentiment de sine găsit în creații
Biserica Sf. Vasile din Ovruch. anii 1190
Biserica Arhanghelului Mihail (Svirskaya) din Smolensk 1180-1197
Vedere dinspre sud-vest și plan

1 Biblioteca de literatură a Rusiei antice, v. 5, p. 91.
2 N.N. Voronin, PA. Rappoport. Arhitectura din Smolensk KhP-KhShvv.L., 1979, p. 163-195.
5 P.A. Rappoport.Arhitectura rusă veche. SPb., 1993, p. 94-95.
4 Ibid., p. 87,92-94.
5 PD. Baranovski. Catedrala Mănăstirii Pyatnitsky
la Cernihiv. - Monumente de artă, distruse de invadatorii germani din URSS. M.-L, 1948, p. 13-34.

arhitecti. Ei acordă o mare atenție expresivității ansamblului templelor și, în același timp, unicității individuale a aspectului lor: expresivitatea siluetei este în mod constant jucată, proporțiile sunt trase, structurile devin mai complexe, ritmul diviziunilor firele de perete frontal sunt mai diverse, iar decorativitatea designului lor este sporită. Principiile interacțiunii dintre arhitectură și peisaj se schimbă. Dacă mai devreme fiecare clădire a introdus un nou sens în lumea înconjurătoare, a creat un nou context cultural, acum ea însăși este introdusă în mediul cultural deja consacrat, intrând într-un dialog cu ea, nu atât introducând, cât dezvăluind semnificațiile sale inerente și complicând. lor. Printre clădirile orașelor întinse, siluetele zvelte ale bisericilor au devenit un fel de repere socio-topografice, prin care se poate determina amplasarea reședințelor domnești și episcopale, a moșiilor boierești, a mănăstirilor suburbane și orășenești, a așezărilor meșteșugărești. Imaginea poetică a spațiului format de aceștia se aseamănă izbitor cu ceea ce desenează autorul Cuvântului despre distrugerea pământului rusesc, scris în momentul invadării Rus'ului de către hoardele mongole. El, parcă din vedere de ochi de pasăre, cercetează vastele întinderi ale țării sale natale, întinse în toate direcțiile.

Biserica „Kolozhskaya" din Grodno, anii 1180-1190

și se minunează de frumusețea ei, numind-o „lumină strălucitoare": „Ești glorificat de multe frumuseți: multe lacuri .., râuri și fântâni venerate local, munți, dealuri abrupte, păduri înalte de stejari, câmpuri senine .., nenumărate orașe mari, sate slăvite, grădini mănăstirii, temple ale lui Dumnezeu și prinți redutabili... De toate ești plin, pământul rusesc, o, credință creștină ortodoxă!"1.

În termeni pur arhitecturali, în cursul general al dezvoltării tradițiilor locale, se pot distinge convențional două linii - progresivă și conservatoare. Cea mai completă și vie idee a primei linii este dată de monumentele de la Kiev, Cernigov și Smolensk, unde la începutul secolului construirea bisericilor în formă de turn era larg răspândită. Clienții lor sunt în principal prinți. Atunci când ridică aceste structuri, arhitecții folosesc tehnici de proiectare și soluții de inginerie fundamental noi, dintre care unele sunt analoge cu ceea ce au folosit în același timp constructorii catedralelor gotice timpurii.

Unul dintre primele exemple de templu cu un nou tip de stâlp este Biserica Arhanghelului Mihail (Svirskaya), construită între anii 1180-1197 în reședința prințului David Rostislavich, lângă Smolensk. Imaginea templului este determinată de o compoziție complexă de volume de diferite dimensiuni, în creștere treptată, de pronaos, fațade și absida centrală, un piedestal foarte înălțat al domului, deghizat de kokoshniks cu trei lame și un tambur îngust alungit. Cu ajutorul unui sistem complex de bolți și arcade semicirculare și de sfert, care funcționează ca contraforturile zburătoare ale templelor gotice, încărcătura colosală a părții de încoronare a templului a fost distribuită uniform și transferată în pronaosul alăturat nucleului central și masiv. stâlpi de colț. În același timp, amplasarea elementelor de decor al fațadei - sprâncene deasupra ferestrelor, plăci la baza arcadelor, curele modelate

- corespunzătoare principalelor diviziuni structurale și spațiale ale interiorului, face clădirea atât maiestuoasă, cât și ușoară2. Elemente de bază ale arhitecturii
Sfârșitul secolului al XII-lea - prima jumătate a secolului al XIII-lea
111
al acestui templu - pronaos înalți deschisi spre interior, o formă de acoperiș cu trei lamele, pilaștri cu grinzi cu mai multe fragmente care ascund colțurile clădirii și dezvăluie volumul spațial central al acesteia - se regăsesc și în alte lucrări ale arhitecților locali care nu au lucrat. numai în Smolensk, unde la începutul secolelor XII-XII au construit cel puțin douăsprezece biserici de piatră, dar și mult dincolo de granițele principatului - la Kiev, Novgorod, Pskov.
Când, în 1194, Rurik Rostislavich, fiul lui Smolensk și al prințului Kievan Rostislav Mstislavich, s-a așezat pe masa marelui ducal de la Kiev, se pare că a împrumutat de la fratele său, David Rostislavich de Smolensky, un arhitect care a construit mai multe biserici remarcabile chiar în Kiev. iar în suburbiile sale. Una dintre ele - Biserica Apostolilor din Belgorod (1194-1197) - este acum cunoscută doar din săpăturile arheologice. O alta este Biserica Vasile (sfântul patron al principelui) din Ov Rucha, care a ajuns până la noi într-o formă restaurată. Se crede că autorul acestor clădiri ar putea fi Peter Miloneg, arhitectul preferat al lui Rurik Rostislavich, care a devenit faimos ca constructor al zidului de susținere în mănăstirea Kiev Vydubytsky. O trăsătură distinctivă a templului Ovruch, inițial și în formă de turn, este prezența a două turnuri mari de scări rotunde adiacente fațadei de vest, multe coloane verticale subțiri-tijele care formează pilaștri din bârne și utilizarea pietrelor colorate lustruite ca decorare a fațadei3.
Ultimul detaliu sugerează că meșterii din Grodno ar putea lua parte la construcția templului, unde incrustațiile din pietre colorate și plăci smălțuite au fost folosite în mod deosebit pe scară largă. Un exemplu excelent în acest sens este așa-numita biserică „Kolozhskaya”, construită în anii 1180-11904.
La începutul secolului al XIII-lea, artela mixtă Kiev-Vosmolensk s-a mutat la Cernigov, unde a ridicat o serie de clădiri, printre care se remarcă biserica păstrată a Mănăstirii Piatnitsky. Ea dă primul exemplu cunoscut de noi despre utilizarea arcadelor, care sunt situate deasupra bolților,
formând o compoziție de forme crescătoare treptate. În exterior, aceste elemente structurale sunt decorate cu două niveluri de zakomar. Al treilea nivel de zakomar maschează baza tobei înalte. Contururile lancete ale nișelor, terminațiile cu trei lame ale fațadelor și pilaștrii tufăți cu profiluri complicate cu semicoloane subliniază puternic rolul dominant al ritmului verticalelor5.
Dezvoltarea arhitecturii în Galicia-Volyn Rus a luat o cale specială, împrumutând multe tehnici de construcție, forme și structuri din arhitectura vecinilor săi din vest - Polonia și Ungaria. Cea mai clară dovadă în acest sens
Biserica Paraskeva Pyatnitsa din Cernihiv Sfârșitul secolului al XII-lea - începutul secolului al XIII-lea Vedere dinspre sud-est și plan
112
Arta rusă a secolelor X–XVII
Ne. 113:
Biserica Sf. Panteleimon din Galich. Începutul secolului al XIII-lea
1 P.A. Rappoport. Arhitectura Rusiei antice. L., 1986,
cu. 137-142.
2 A.I. comedian Caracteristici ale stilului artistic al arhitecturii Novgorod de la sfârșitul secolului al XII-lea. - Un student și o femeie bizantină în jurul anului 1200. Beograd, 1988, p. 295-298.

Biserica Paraskeva Pyatnitsa la piața din Novgorod. 1207 Vedere dinspre sud-vest
Biserica Schimbarea la Față de pe Nereditsa. 1198
Vedere dinspre nord-est
împrumuturi este demonstrată de biserica Panteleimon din Galich, care a ajuns până la noi în formă refăcută, la începutul secolului al XIII-lea. Este decorat cu două portaluri de perspectivă cu coloane complicat profilate și capiteluri magnifice cu frunze; cornișa este acoperită cu ornamente de frunze sculptate fin. Absidele sunt despărțite de o arcada tipic romanică sprijinită pe semicoloane înalte cu capiteluri1.
Pe fundalul acestor clădiri, templele din Novgorod și clădirile din piatră albă ale lui Vladimir arată mai conservatoare. În bisericile din Novgorod, tipul arhitectural de construcție cuboidă, care a apărut în anii șaizeci ai secolului al XII-lea, se repetă în mod constant. Se schimbă doar proporțiile clădirii - devin mai grele - și organizarea ritmică a diviziunilor sale. Un exemplu excelent de structură de acest fel este Biserica Schimbarea la Față a Mântuitorului de pe Nereditsa, construită în 1198.
Prințul Yaroslav Vladimirovici într-o mănăstire suburbană. Silueta ei este definită prin linii descendetoare, parcă curgătoare, îmbinându-se cu forme volumetrice rotunjite și expansive. Sentimentul unui volum care crește încet, imperceptibil, dar constant și organic în peisaj, la fel cum copacii bătrâni de secole cresc în el, este sporit de absidele mari proeminente din mijloc și două laterale inferioare acestuia în înălțime. Aceeași senzație de plasticitate organică mobilă a masei peretelui, cu o oarecare rezistență „cedând loc” spațiului de arcade, bolți, deschideri de ferestre, care îl „desparte” ușor, acolo unde este necesar, este prezentă și în interior. a templului. Pentru Novgorod, este semnificativ faptul că, în aparență, acest templu domnesc nu este diferit de bisericile din oraș și mănăstire, care sunt construite la ordinul orășenilor din oraș însuși și din orașul său.
Sfârșitul secolului al XII-lea - prima jumătate a secolului al XIII-lea
113
suburbii. Clădiri similare, percepute ca formațiuni aproape naturale, au fost ridicate în aceiași ani de către Arhiepiscopul Martiry în Russa (1198), și de locuitorii străzii Lukina („Lukinichi”) - în Mănăstirea Sf. Chiril de lângă Novgorod (1196)2.
Cu toate acestea, tradiția de construcție locală ferm înrădăcinată nu a fost un factor care împiedică pătrunderea de noi forme, structuri și soluții de planificare. În cele din urmă, totul depindea, în primul rând, de ideea și alegerea clientului, de dorințele acestuia și, în al doilea rând, de prezența artelor proprii sau străine ale meșterilor. În același Novgorod în 1207, la invitația negustorilor care au făcut comerț cu Europa de Vest, arhitectul Smolensk a ridicat un templu înalt în formă de turn al lui Paraskeva Pyatnitsa la Piață. În același timp, lucrările de construcție în sine au fost efectuate de maeștrii din Novgorod.
Două linii principale sunt observate în dezvoltarea tehnologiei și stilului clădirilor ridicate în același timp în orașele din nord-estul Rusiei de către Marele Duce Vsevolod al III-lea și fiii săi. Primul dintre ei a continuat tradiția arhitecturii cu piatră albă, a cărei fundație a fost pusă de Yuri Dolgoruky și Andrei Bogolyubsky. A fost dezvoltat în construcția realizată de Vsevolod în Vladimir. Piatra albă a rămas principalul material în timpul reconstrucției Catedralei Adormirea Maicii Domnului, care a fost deteriorată într-un incendiu în 1185. După aceea, a devenit cu cinci cupole (construcția a fost finalizată în 1189), a dobândit nave suplimentare și, astfel, a devenit asemenea templelor antice din Kiev și Novgorod, s-a transformat dintr-o catedrală a orașului într-un complex-sanctuar de templu colosal, centrul spiritual al pământul Zalessky. Cu aceeași tehnică au fost construite o serie de mănăstiri și

biserici, printre care se remarcă Catedrala Dmitrievsky, construită la mijlocul anilor 1190 și dedicată sfântului ocrotitor al principelui.
A doua linie este legată de construcția, care a fost realizată de un alt artel de construcție, trimis la Vsevolod de prințul din Kiev și Cernigov Rurik Rostislavich în jurul anului 1194. Lucrează în tehnica tradițională pentru sudul Rusiei.

Catedrala Dimitrie din Vladimir. Mijlocul anilor 1190 Vedere dinspre sud-est (la p. 114)
Centura de arcatura pe fatada de nord
Regele Solomon
Relief pe fațada de sud
Zborul lui Alexandru cel Mare spre cer
Relief pe fațada de sud
războinic sfânt
Relief pe fațada de vest
„O.M. Ioannisyan.
Artele de construcție a lui Vsevolod al III-lea și a moștenitorilor săi. -Catedrala Dmitrievski din Vladimir. M., 1997, p. 21-37.
2 A.I. comedian Catedrala Dimitrie din Vladimir ca urmare a dezvoltării școlii de arhitectură. -Catedrala Dmitrievski din Vladimir, p. 10-20.
zidărie de soclu, folosind piatra albă în principal ca inserții decorative. Printre primele clădiri ridicate de ea se numără palatul Marelui Duce și Catedrala Adormirea Maicii Domnului a Mănăstirii Knyaginin (1200-1202) din Vladimir. După moartea lui Vsevolod (1212), acest artel continuă să îndeplinească ordinele fiului său, prințul Rostov-Iaroslavl Konstantin Vsevolodovich, apoi trece „sub comanda” celui de-al doilea fiu al său, Yuri. Niciuna dintre structurile create de ea nu a supraviețuit în întregime, dar săpăturile efectuate la Rostov și Iaroslavl ne permit să obținem o imagine destul de completă a acestora1.
Fără îndoială, cea mai frapantă creație a arhitecturii Vladimir-Suzdal a perioadei analizate este Catedrala Dmitrievsky. Nu era doar biserica de casă a prințului, ci și un fel de templu-relicvar. A păstrat sanctuarele aduse de la Tesalonic - o scândură din sicriul Sfântului Dmitri și o părticică din cămașa lui. Cu particularitățile soluției de planificare a spațiului, decorarea sculpturală a fațadelor, catedrala seamănă foarte mult cu templul din Bogolyubovo și cu Biserica Mijlocirii de pe Nerl. Se distinge de ele prin monumentalitatea și stabilitatea formelor subliniate în mod deliberat, care par oarecum grele datorită abundenței reliefurilor din piatră albă. Aspectul maiestuos al templului, care inițial avea turnuri
și galerii, reflectau bogăția, puterea și rolul principal al lui Vsevolod al III-lea în viața politică a Rusiei. Decorul festiv luxuriant, ritmul solemn negrabă al arcelor, planurile largi ale șuvițelor zidurilor conferă acestei clădiri un caracter cu adevărat imperial2.
În comparație cu arta plastică din timpul domniei lui Andrei Bogolyubsky, sculptura în piatră albă care împodobește catedrala este de o nouă calitate. Dacă în reliefurile mari și înalte ale lui Bogolyubov, prima Catedrală Adormirea Maicii Domnului și Biserica Mijlocirii de pe Nerl, se face simțită influența imaginilor sculpturii romanice masive, atunci aici stilul lor capătă trăsăturile unei mai mari mobilități picturale și variabilitate decorativă. Formele sunt aplatizate, însuși principiul interpretării pietrei o face să arate ca un material moale flexibil, te face să-ți amintești de tehnicile de sculptură în lemn. Figuri emblematice separate nu sunt separate unele de altele, ci împletite în mod deliberat, formând un covor continuu care acoperă tamburul cupolei și părți ale pereților, ridicându-se deasupra centurii arcuite.

Diversă în ritm și degajare pitorească, mișcarea care acoperă fațadele templului nu are un caracter intenționat, generalul domină în mod clar individul, numărul de

1 G.K. Wagner. Sculptura Rusiei antice. secolul al XII-lea. Vladimir, Bogolyubova. M., 1969, p. 233-415.
motive vegetale. Împreună, toate reliefurile, ornamentale și figurative, reprezintă întreaga lume, înflorind ca o Grădină a Edenului, trăind propria viață. Simetria heraldică imobilă se înmoaie, mișcarea este mai pronunțată: animale și păsări cu o privire fabuloasă umblă în jur, călăreți - războinici sfinți - galopează repede. Alături de figurile tradiționale ale regilor profeti din Vechiul Testament, David și Solomon, legendarul războinic Alexandru cel Mare, pe care Dumnezeu l-a înălțat deasupra altor regi, există o imagine a domnitorului, înconjurat de oameni care i se închină și ținând în genunchi un tânăr. S-a sugerat că cioplitorul l-a înfățișat aici pe Vsevolod al III-lea însuși împreună cu fiii săi. Dar, cel mai probabil, redactorul programului pentru decorarea sculpturală a fațadelor catedralei și maestrul cioplitor l-au avut în minte pe Iosif cel Înțelept, înconjurat de frați și ținând în genunchi pe fratele său cel mai mic, Beniamin. Iosif, sub a cărui domnie Egiptul a prosperat, a fost un tip de conducător ideal plăcut lui Dumnezeu.
Este imposibil să nu observăm că imaginea unui „regat” prosper aici începe să
prevalează asupra temei alesei puteri princiare a lui Dumnezeu, exprimată atât de clar și puternic în reliefurile templelor din vremea lui Andrei Bogolyubsky, iar scenele reprezentând triumful eroului sunt transformate în imagini ale evenimentelor miraculoase, în general, „minunoase”. „ca o caracteristică calitativă specială a pământului ales de Dumnezeu. Caracteristicile miraculosului, fantasticului, fabulosului sunt printre cele mai semnificative trăsături ale stilului de la sfârșitul XII-lea - prima jumătate a secolului XIII. Ele arată mai degrabă un mod de gândire poetic decât ideologic, care este un semn sigur al existenței „propriei lor culturi”, „propriei lor mitologii”. Ei se dezvăluie constant în imaginile literaturii (este suficient să ne amintim descrierile naturii din Campania Povestea lui Igor), arhitectură, arte plastice și bijuterii. Unul dintre cele mai impresionante exemple în acest sens este diadema de aur de la Sakhnovka de lângă Kiev (Kiev, Muzeul de Istorie de Stat), decorată cu emailuri cloisonne cu scena ascensiunii lui Alexandru cel Mare și legume abundente.
apostoli
Pictură a bolții de vest a navei centrale a Catedralei Dimitrie din Vladimir
Mijlocul anilor 1190

și motive geometrice. Ele dizolvă literalmente forma picturală, transformând-o într-o parte a unei singure suprafețe de covor multicolore. În același timp, figura regelui triumfător însuși pierde legătura cu un prototip literar specific, transformându-se într-un fel de divinitate solară mitică.
Principiul poetic determină și o interpretare figurativă particulară a spațiului interior al Catedralei Dmitrievsky. Ușoară și transparentă, se dezvăluie pe deplin ochiului din orice punct de vedere, lovind prin minunata armonie a tuturor părților, ritmul gânditor al alternanței diviziunilor lor, depășirea completă a senzației de masă a peretelui, care provoacă apariția fațadelor. Interiorul este mai degrabă conceput pentru contemplare decât pentru priveghere plină de rugăciune, îngăduită, complet detașată de lume, pocăită. Aici, privirea reprezintă gândul

purtat în sus de ea, ocazia de a vizualiza spectacolul lumii, transformat prin acțiunea harului divin. Acest lucru este indicat nu numai de structura sa perfectă armonică proporțională, de tehnica zidăriei impecabilă în acuratețe, de puritatea desenului detaliilor, ci și de fragmentele care au ajuns până la noi.
murală, creată prin vizitarea meșterilor bizantini și a asociaților lor ruși în anii 1190, la scurt timp după finalizarea construcției1.
Imaginile păstrate pe versanții bolților mari și mici de sub coruri fac parte dintr-o mare compoziție a Judecății de Apoi - apostolii așezați pe tronuri și o mulțime de îngeri care îi înconjoară, precum și scena procesiunii drepților. , condus de apostolul Petru, în paradis. Ritmul compozițional negrabă, tonurile transparente, ușoare ale picturii, pliurile aerisite ale hainelor, chipurile calme, nobil exaltate ale apostolilor și frumoasele chipuri tinere ale îngerilor, lumina blândă emisă de aceștia, sunt remarcabil în concordanță cu spațiul larg și luminos al templului. Figurile se aplecă cu ușurință una spre alta, lipsite de tensiune, pline de înțelepciune și simpatie, ochii apostolilor, așezați pe versanți opusi ai bolții, se intersectează în spațiul real, unde se află privitorul. El se ridică spiritual la viziunea sacramentului judecății, și anume judecata, adică interogarea tuturor celor care stau în fața judecătorilor înțelepți și se gândesc la dreptul său de a fi admis în Împărăția lui Dumnezeu, și nu la instanța unde se pronunță sentințe. . Apel personal
Frescuri în bolta de vest a naosului de sud a Catedralei Dimitrie din Vladimir mijlocul anilor 1190
Fecioară cu îngeri
Sânul lui Avraam
Îngerul trompetă
1 O.S. Popov. fresce
Catedrala Dimitrie din Vladimir și pictura bizantină din secolul al XII-lea. -Catedrala Dmitrievski din Vladimir, p. 93-119.

celui care intră în templu și se găsește în spațiul străpuns de vederile apostolilor, locuit de îngeri, ei fac din această judecată o curte de conștiință, transformând moral o persoană, deschizându-i lumea cerească. Totul aici mărturisește împlinirea făgăduinței date de Dumnezeu poporului ales – „Căci Împărăția Cerurilor s-a apropiat” (Mat. 3, 2).
Imaginile picturii din Catedrala Dmitrievsky au analogii cu cele mai bune creații ale artei Constantinopolului la sfârșitul secolului al XII-lea. Idealul moral și estetic întruchipat în ele va deveni standardul către care, în următoarele câteva secole, cei mai buni artiști ruși vor fi îndrumați, asociați cu atelierele capitalei, unde tradiția „clasică” bizantină de a reprezenta imaginea ideală a unui „ a fost cultivată persoană coptă. Printre aceștia se numără Andrei Rublev și Dionysius.
Tema „apropierii Împărăției Cerurilor”, care a determinat structura figurativă a frescelor Catedralei Dmitrievsky, a fost una dintre cele mai relevante pentru arta de la începutul secolului în ansamblu. Dar în diferite centre de artă s-a rezolvat în moduri diferite. Un bun exemplu în acest sens sunt picturile murale ale Bisericii Mântuitorului de pe Nereditsa din Novgorod, realizate aproape concomitent cu cea Vladimir, în 1199, din ordinul principelui Yaroslav Vladimirovici și cu binecuvântarea arhiepiscopului Martiry. Spre deosebire de Catedrala Dmitrievsky de la curte, biserica non-Reditsa era, deși domnească, dar monahală.
Construcția și pictura sa au fost asociate, potrivit multor cercetători, cu evenimente triste.

în familia clientului - moartea în primăvara anului 1198 a celor doi fii ai săi, Izyaslav și Rostislav, care s-a reflectat în programul iconografic al decorațiunii în frescă1. Pe lângă vastul ansamblu de scene ale Judecății de Apoi, care ocupă întregul spațiu de sub corurile templului, iată imagini cu scene ale morții suferinde și jertfe a lui Hristos, precum și imagini ale martirilor și reverenților bărbați și femei care au fost „răstigniți” cu Hristos, uniți cu El, după cuvintele apostolului Pavel, „în chipul morții” și așteptând să fie uniți cu El și „asemănarea învierii” (Rom. 6:5). Simboluri ale acestei unități este grandioasa figură a Maicii Domnului din Panagia Mare din conca altarului, personificând Biserica, de care se apropie din două părți un procesiune de sfinți, condusă de frații purtători de patimi Boris și Gleb.
Creatorii picturii au făcut aproape fizic palpabilă apropierea imaginilor sfinților de privitor. Forme masive, grele, mișcări lente, specificitatea „portretului” a tipurilor de chipuri, o expresie de disponibilitate comună tuturor personajelor din tablou de a-și accepta soarta, înfățișări care indică apropierea celui căruia îi sunt adresate - toate acestea sunt trăsături de stil care indică absența unei granițe între cele două lumi - deasupra și dedesubt, că templul este locul întâlnirii și unității lor. Sfinții nu se opun celor care se roagă, ci coexistă cu ei în același spațiu. Abundența imaginilor cu sfinți patroni și icoane venerate la nivel local, precum Maica Domnului - artiștii i-au plasat imaginea în conca altarului - indică faptul că acestea au fost concepute pentru a fi ușor de recunoscut, pentru un public care cunoaște și înțelege bine sensul a ceea ce apare în fața ochilor ei . Aceasta explică și deschiderea ingenuă a sentimentelor, intonația comunicării confidențiale cu oamenii care se află în biserică, absența chiar și a unui indiciu de reprezentativitate, splendoare.
Sentimentul prezenței închinătorilor în templu este un factor stilistic, deoarece acesta este singurul mod de a înțelege concretitatea aproape „domestică” a femeilor animate.
chipurile și vederile sfinților, calculate pe răspunsurile „interlocutorilor” care se află lângă ei. Subiectele „convorbirii” lor sunt date nu numai de rugăciuni, ci și de cunoscutele legende apocrife, legendele, poveștile Prologului și diversele Patericoni. În spatele tuturor acestor lucruri se află o credință populară vie, sentimente și gânduri, cel mai adesea neispitite de probleme teologice complexe.
Inscripțiile prezente în multe compoziții conferă picturii o colorare de intonație deosebită. Datorită lor, severitatea monologică a ansamblurilor precedente de fresce este înlocuită de un dialog ingenu, spațiul templului este umplut de voci. Da, în scene
Frescuri ale Bisericii Mântuitorului
pe Nereditsa din Novgorod. 1199
Fotografie din 1910:
Ne. 118 (sus):
Fragmente din compoziție
Judecata de Apoi pe Zidul de Vest:
Pământ care dă morții Maica Domnului, apostolii și îngerii Ioan Botezătorul și apostolii Evanghelistul Ioan
Pictură a pânzei de nord-est
Mântuitorul nu este făcut de mâini
Pictura arcului de primăvară estic
1 N.V. Pivovarov. Frescuri ale Bisericii Mântuitorului de pe Nereditsa din Novgorod: program de pictură iconografică. SPb., 2002.

Ioan Gură de Aur
Miniatura din Misalul lui Varlaam Khutynsky
Începutul secolului al XIII-lea

Pergament. 19 x 14 cm Muzeul de Istorie de Stat, Moscova
Arhanghelul Gabriel din gradul principal Deesis (Îngerul părului de aur). Sfârșitul secolului al XII-lea Lemn, tempera. 48 x 38,2 cm Muzeul Rus de Stat, Sankt Petersburg
Judecata de Apoi, imaginea înspăimântătoare a chinurilor infernale este combinată cu un simplu discurs colocvial: „Părinte Avraam, miluiește-mă și mănâncă Lazor, lasă-l să-și înmuie degetul în apă și să-mi răcorească limba, eu pot ajuta în această flacără.” strigă bogatul, stând într-o flacără infernală și arătându-ți degetul pe limbă. Diavolul stă lângă bogat, dându-i un vas cu foc, cu cuvintele: „Prietene al celor bogați, bea flacăra care arde”. Elocvența dialogului, natura sa colocvială, abundența limbajului popular sunt trăsăturile artei locale care disting pictura lui Nereditsa de sublima „conversație internă”, structura literară a limbajului creatorilor frescelor Catedralei Dmitrievski din Vladimir. .
Chiar și îndelungata inscripție-laudă care însoțește fresca ktitor, care se află în arcosoliumul peretelui sudic, lângă scenele înfățișând paradisul, este marcată de o comparație figurativă simplă. Prințul Yaroslav Vladimirovici, reprezentat ca prezentând templul pe care l-a construit lui Hristos șezând pe tron, este numit în el „al doilea Vsevolod”, adică este asemănat cu marele prinț al lui Vladimir Vsevolod, glorificat prin construirea templului. În același timp, inscripția este un comentariu care dezvăluie sensul scenei, - mo
rugându-se lui Hristos ca răposatul prinț Iaroslav, pentru virtuțile sale, să ajungă în „împărăția cerurilor [împreună] cu toți sfinții care au plăcut [Domnului]”.
Luând în considerare diferența de maniere și opțiuni de stil reprezentate de picturile Nereditsei și ale Catedralei Vladimir Dmitrievsky, nu se poate să nu remarcăm ceea ce le unește și determină în mare măsură conținutul procesului artistic general de la începutul secolelor XII-XIII. Creatorii de fresce sunt cel mai puțin ocupați cu probleme didactice. Ei „populează” literalmente spațiul templului cu figurile sfinților, îl animă cu mișcările și privirile lor, care fac posibil să simți că viața spirituală care curge în el nu se limitează la orele sacramentelor și altor acțiuni liturgice, dar continuă chiar și după încheierea lor, aproape niciodată întrerupte, contopindu-se în timpul existenței umane.
În Novgorod, direcția reprezentată de pictura Nereditsei a fost cea principală, dovadă fiind fragmente din pictura Catedralei Spassky a Mănăstirii Khutyn (după 1192) și alte monumente ale aceluiași timp, de exemplu, icoana Îngerul părului de aur (RM). În arta locală, tradiția asociată acesteia se face simțită de un secol întreg. Cu toate acestea, nu a fost singurul. Concomitent cu aceste creații luminoase și puternice ale maeștrilor locali, neschimbate în principiile lor de bază (printre cele mai bune este icoana Sfântului Nicolae Făcătorul de Minuni de la Mănăstirea Novo-Devichy, depozitată în PT), au fost create lucrări de alt fel, reflectând noile tendințe în artă și gusturile clienților care aparțineau, aparent, părții de elită și cea mai mobilă a societății din Novgorod - comercianții, clerul superior, trupa prințului. Ocupația sau serviciul lor le-a permis să facă călătorii lungi, pelerinaje, să viziteze diferite locuri și să se familiarizeze cu ceea ce se întâmplă în cele mai mari centre ale lumii ortodoxe, la fel ca și viitorul Arhiepiscop de Novgorod Anthony, în lume Dobrynya Yadreiko-vich, care a vizitat Tsargra în jurul anului 1200 -de și și-a lăsat descrierea.

Lucrările din această gamă includ icoana Adormirea Maicii Domnului de la Mănăstirea Zeciuială din prima treime a secolului al XIII-lea (TG) și miniaturi ale așa-numitului Misal lui Varlaam Khutynsky (SIM). Ei mărturisesc că Novgorod nu a fost izolat de procesele de dezvoltare artistică care se desfășoară în Bizanț, în Balcani, la Kiev, în principatele Rusiei de Vest și în nord-estul Rusiei - în Vladimir, Suzdal, Rostov. Ideea sfințeniei și a sfinților din ei își pierde mințile abstracția vizuală, dobândește proprietatea unui ideal de viață, o normă pe care se bazează întreaga lume din jurul unei persoane. Este întruchipat în imagini care sunt ideale, dar înzestrate cu trăsături vizuale autentice, „portret".
Dacă mai devreme imaginea „omului interior" - adică principiul divin inerent lui - predomina în mod clar asupra aspectului carnal al sfântului, acum se restabilește acordul dintre ei, care se reflectă direct în stil.
Adormirea Maicii Domnului. Novgorod Prima treime a secolului al XIII-lea Lemn, tempera. 155 x 128 cm Galeria de Stat Tretiakov, Moscova
Sfârșitul secolului al XII-lea - prima jumătate a secolului al XIII-lea
123
pictura din prima treime a secolului al XIII-lea. Imaginile de pe icoane și miniaturi de cărți, indiferent de dimensiunea lor, se remarcă prin scara mare, calmul maiestuos, demonstrativitatea impresionantă și eficacitatea gesturilor. Puterea vizibilă sau frumusețea ideală atrage acum mai mult decât seriozitatea intelectuală, sublimă absorbție de sine și necorporalitatea imaginilor în pictura din a doua jumătate a secolului al XII-lea.
Cele mai semnificative monumente de artă din prima treime a secolului al XIII-lea, demonstrând clar direcția în care se îndreaptă dezvoltarea sa, sunt porțile portalurilor vestice și sudice ale Catedralei Nașterea Domnului din Suzdal, pe care sunt realizate imagini și ornamente folosind tehnica de ghidare a aurului. Pe plăcile porții de vest sunt prezentate scene ale povestirii Evangheliei, pe plăcile porții de sud - scene ale Vechiului Testament. În mod tradițional, se credea că au fost create special pentru noul templu, ridicat în 1222-1225 de prințul Yuri Vsevolodovich pe locul unei clădiri antice dărăpănate din vremea lui Vladimir Monomakh. Dar există o altă părere, conform căreia porțile erau destinate vechii catedrale1. Cu toate acestea, nici în acest caz, stilul monumentului nu ne permite să-l datam dincolo de primul deceniu al secolului al XIII-lea. Proporțiile clasice ale figurilor, tipurile nobile de chipuri, întărirea motivelor narațiunii epice, care include o descriere a emoțiilor personajelor și detalii de încredere ale „acțiunii scenice" în sine, sunt trăsături care indică faptul că creatorii porților cunoșteau bine lucrări precum picturile murale ale Catedralei Dimitrie din Vladimir, dar au mers mai departe decât predecesorii lor pe calea creării unui nou stil, remarcat în același timp prin măreția monumentală și vizibilitatea obiectivă. Cele mai apropiate analogii cu decorarea porții se regăsesc în gama de lucrări realizate în anii 1210-1230, care includ fragmentele supraviețuitoare din pictura aceleiași Catedrale a Nașterii Domnului (1230-1233).
Imagini ale Evangheliei și evenimentelor biblice pe plăci de cupru în Occident
Nicolae cu sfinții aleși Novgorod Începutul secolului al XIII-lea Tempera pe lemn. 145 x 94 cm Galeria de Stat Tretiakov, Moscova
Porțile exterioare și sudice ale catedralei sunt marcate de libertate pitorească. Maeștri, stăpânind cu măiestrie tehnica desenului, transmit ipostaze spațiale complexe, plasticitatea mișcărilor și a expresiilor faciale. Ele întăresc uneori autenticitatea vizuală a evenimentelor cu detalii descrise cu acuratețe și cu atenție, cum ar fi omoplatul împânzit cu fier în mâinile lui Adam, scutul lui Iosua cu stema și ornamentele

fine pe haine. Schimbarea diversă a scenelor observată la porțile vestice și mai ales sudice, unde scenele canonice sunt îmbogățite cu imagini de natură apocrifă și folclorică, seamănă cu retorica multicoloră a unui asemenea monument al literaturii Vladimir-Suzdal precum Rugăciunea lui Daniel Zatochnikul cu ei. tranziții capricioase de la Sfânta Scriptură la zicale populare, de la rugăciune la învățătură.
Panglicile frumos desenate de ornamente florale transparente care împodobesc suporturile porților merită o atenție deosebită. Motivele și stilul său rafinat găsesc analogii în detaliile ornamentale ale coloanelor sculptate și arhivoltelor.
„G.K. Wagner. Sculptură în piatră albă a anticului Suzdal. Catedrala Nașterii Domnului. secolul al XIII-lea. M, 1975, p. 97-142;
UN. Ovchinnikov. Porțile de Aur Suzdal. M., 1978.

1 IA Sterligova. „Potirul lui Yuri Dolgoruky*
de la Camera de arme a Kremlinului din Moscova. -Muzeul-rezerva „Kremlinul din Moscova*. Materiale și cercetare: Artă decorativă și aplicată. Problema. IX.
M, 1993, p. 5-24-
Dimitrie de Tesalonic Vladimir-Suzdal Rus La începutul secolului al XIII-lea
Lemn, tempera. 156 x 108 cm Galeria de Stat Tretiakov, Moscova
portaluri ale catedralei, care au o notă de ascuțime gotică.
Influența artei gotice timpurii, aparent bine cunoscută în Vladimir-Suzdal Rus, este imprimată pe forma și ornamentația de frunze sculptate care împodobește potirul monumental de argint de la Catedrala Spassky din Pereslavl Zalessky (GMMK)1. De asemenea, se numără printre monumentele asociate ordinelor princiare. Pe vasul său sunt medalioane cu imagini ale lui Deesis și George, patronul prințului Yuri Vsevo.
Lodovici. Semifigura sfântului își repetă aproape literal propria imagine pe perna porții de vest a Catedralei Suzdal.
Toate monumentele epocii, indiferent de funcția, materialul și tehnica lor de execuție, se disting printr-o dorință de reprezentativitate și solemnitate. O nouă generație de artiști se străduiește să arate nu procesul vieții spirituale, ci punctul culminant și rezultatul acestuia, sfinții sunt înfățișați ca și cum s-ar adresa direct lui Dumnezeu în acest moment sau ar primi o coroană a sfințeniei din mâinile sale. Pe icoana lui Dimitrie al Tesalonicului de la Dmitrov (TG), maestrul înfățișează nu doar sfântul așezat pe tron, ci actul întronării sale - introducerea în oștirea oștii cerești, în fața sfinților. În mintea oamenilor din acest timp, ideea de sfințenie nu este doar personificată, ci este aproape întotdeauna asociată cu imaginea unui anumit altar, fie că este vorba de o relicvă adusă de pelerini sau de o icoană miraculoasă deosebit de venerată.
Fără îndoială, icoana Maicii Domnului Panagia Mare din prima treime a secolului al XIII-lea, originară din Iaroslavl (TG), aparținea unor astfel de imagini venerate. Maica Domnului este prezentată într-o ipostază solemnă cu mâinile ridicate și întinse în rugăciune. Pe fundalul faldurilor acoperite cu aur ale mantiei-maforium-violet-roșu a Maicii Domnului, se află un medalion de aur cu o jumătate de figură a pruncului Hristos, îmbrăcat în haine împărătești, din care cea de sus seamănă cu un togă imperială. Brațele lui sunt, de asemenea, extinse în lateral și se extind ușor dincolo de granițele medalionului. Cu un semn cu două degete, el, ca un episcop, binecuvântează lumea. Fecioara Preacurată, parcă de sus, se adresează privitorului, stând pe un picior modelat, ca pe un nor. Această înălțime cerească este subliniată de semifigurele a doi îngeri situate de o parte și de alta a acesteia, cu ochii îndreptați în sus. Alcătuirea icoanei, deci, se hotărăște ca un spectacol al slavei Maicii

Domnului, ca o viziune cerească, reluând scenele Mijlocirii, sărbătoare venerată mai ales în Rus’ Vladimir-Suzdal. În acest sens, compararea unei icoane cu una din

semnul distinctiv al porților de vest ale catedralei din Suzdal, unde este prezentată scena Mijlocirii. Și aici îngerii care înconjoară Maica Domnului, ușor aplecați pe spate, se uită în sus la capacul întins pe cer.
Dar sensul profund al icoanei nu este epuizat de aceasta. Figura Maicii Domnului - Regina Cerului - este o imagine a Bisericii și a tronului euharistic, îngeri cu panglici albe de orarion pe umeri - diaconi, stând în liturghie de o parte și de alta a Lui, Hristos - la în același timp, episcopul care face jertfa și însăși jertfa pusă în vas euharistic de aur pe același tron. Totul este extrem de concret, greu, vizual: figurile sunt modelate în relief, modelele de pe haine sunt atent trasate și graficate, strălucirea aurii de pe haine nu le ascunde natura materială. Combinația dintre autenticitatea vizuală a detaliilor cu cea mai mare generalizare și chiar schematicitatea întregii și aproape alegorice abstracție în interpretarea semnificației simbolice a imaginii, demonstrată de icoana de la Yaroslavl, este una dintre cele mai remarcabile și importante trăsături ale stil de pictură din primele decenii ale secolului al XIII-lea. Maestrul rus nu a făcut decât să întărească aceste trăsături, oferindu-le claritate și vizibilitate formulei. Broderia aurie care împodobește maphorionul purpuriu închis al Maicii Domnului este atât un simbol al luminii divine strălucind „ceea ce există în întuneric”, cât și un foc imaterial văzut pe Sinai de către profetul Moise sub forma unui „ruf aprins”; figura Mariei, asemănată cu un stâlp, umplând în înălțime întregul centru al icoanei, trebuia să amintească că în rugăciuni ea este numită „scara” care lega cerul și pământul, de-a lungul căreia Domnul a coborât la oameni.
Obiectivizarea și actualizarea abstracțiunilor mentale a fost scopul principal al artistului. Ca urmare a implementării sale, imaginea, care a căpătat autenticitate vizuală și greutate materială, cât mai aproape de închinători, aproape intrat în spațiul acestora, se transformă într-un altar local, „personajul” principal, situat în centru.
re templu și participând la toate acțiunile liturgice, rugăciunile colective. Există toate motivele pentru a considera această icoană principalul altar al Mănăstirii Spassky, din care provine, o imagine „locală” a catedralei sale. Catedrala însăși a fost fondată de prințul Rostov-Yaroslavl Konstantin Vsevolodovich în 1216,
Maica Domnului Panagia Mare (Oranta). Prima treime a secolului al XIII-lea (1224?)
Lemn, tempera
193,2 x 120,5 cm
Galeria de Stat Tretiakov, Moscova

Catedrala Sf. Gheorghe din Yuriev-Polsky 1230-1234
și completat de fiul său Vsevolod în 1224. Ultima dată poate fi luată și ca dată a pictogramei.
Rămășițele templului descoperite de arheologi indică faptul că a fost construit în tehnica zidăriei cu soclu de către un artel de maeștri străini din sudul Rusiei. Catedrala înaltă asemănătoare stâlpului avea un acoperiș cu trei lamele, pilaștri din bârne la colțuri și arcade înălțate, pe care se sprijinea piedestalul capului, decorat cu zakomaras. Acest design a permis arhitecților să împingă stâlpii cu cupolă cât mai departe posibil și să creeze o senzație de volum spațial solid al interiorului. În centrul acesteia ar fi trebuit să fie o icoană a Maicii

Domnului vizibilă din orice punct - paladiul mănăstirii. Templul însuși a căpătat semnificația unui baldachin maiestuos construit pentru el și deasupra lui. Amplifică impresia

Detaliu decor:

Capul Marelui Preot Aaron

Vedere dinspre sud-vest

elan din cauza faptului că pereţii lui nu erau vopsiţi. În exterior și, poate, în interior, a fost decorat doar cu reliefuri din piatră albă, care amintesc de tradiția „rădăcină" a arhitecturii Vladimir.

Maeștrii care au ridicat Catedrala Spassky au pus piatra de temelie în 1218 pentru Biserica alăturată a Intrării în Ierusalim și puțin mai devreme, în 1215, au început construcția Catedralei Adormirea Maicii Domnului din Yaroslavl. Dar construcția din soclu nu a înlocuit tradiția de a ridica temple din piatră albă. În aceiași ani, un artel al arhitecților locali Vladimir-Suzdal, comandat de prințul Georgy Vsevolodovich, a construit biserici din piatră albă în Suzdal (Catedrala de Crăciun, 1222), Nijni Novgorod (Catedrala Spassky, 1225-1227; Biserica Arhanghelului Mihail, 1227-1229), Iuriev Polski. Căile ambelor artele se intersectează uneori, așa cum a fost cazul la Rostov, unde Catedrala Adormirea Maicii Domnului (1213-1231) și Biserica lui Boris și Gleb (1214-1218) au fost construite în același timp din piatră albă.

Înființată de prințul Svyatoslav Vsevolodovich în 1230 și finalizată în 1234, Catedrala Sf. Gheorghe din Yuryev Polsky este ultima clădire pre-mongolă din nord-estul Rusiei care a ajuns până la noi, deși într-o formă foarte distorsionată. Părțile supraviețuitoare ale templului, complet reconstruite în secolul al XV-lea, ne permit să spunem că arhitecții care l-au construit nu au scăpat de influența noilor idei care s-au răspândit în arhitectura de la Cernigov, Smolensk și Kiev. Împrumuturile au afectat, după cum arată studiile asupra părților originale supraviețuitoare ale templului, în compoziția volumelor piramidal de diferite dimensiuni ale cupolei, absidelor și vestibulelor, caracteristice vremii. Piedestalul cupolei, care se ridica vizibil deasupra bolților, a fost cel mai probabil decorat cu etaje de kokoshniks. Arhitecții au evidențiat în mod deliberat miezul cu cupolă, răspândind pe scară largă stâlpii în plan pătrat și transformând navele laterale în ocoluri. Trei vestibule care se deschid în spațiul templului și un mic culoar-mormânt al Trinității (acum

inexistent) a făcut-o proporțional cu o persoană Ca și cum ar fi închis de un zid invizibil, spațiul central al catedralei a fost asemănat cu un sanctuar în care se păstrează altarul principal al orașului și al poporului și unde se face în mod regulat cult.

Ideile care i-au inspirat pe arhitecți sunt dezvoltate și dezvăluite în decorul sculptat în piatră albă, care acoperă toți pereții și chiar părțile de încoronare ale templului ca un covor solid2. Reliefurile de pe fațadele Catedralei Sf. Gheorghe, precum și cele ale Catedralei Nașterea Domnului din Suzdal, aparțin unei etape târzii în dezvoltarea tradiției sculpturii în piatră albă care a fost adusă pe pământul Rusiei Vladimir-Suzdal în mijlocul secolului al XII-lea. În comparație cu reliefurile din Nerl și chiar cu Catedrala Dmitrievsky, acestea sunt mai mult ca niște imagini pitorești care dematerializează suprafața peretelui, făcându-l moale și mobil, decât ca niște lucrări de plasticitate arhitecturală monumentală. Maeștrii sunt impresionați de capacitatea de a transmite jocul clarobscurului, mișcarea pliurilor fluctuante ale hainelor și chiar expresiile faciale.

Ca și în monumentele anterioare, decorul catedralei reflecta conceptele ideologice și ideile tipice mediului din jurul constructorului catedralei, prințul Svyatoslav Vsevolodovich. Lăstarii creț de viță de

vie copleșită, împletind întregul templu, îl transformă într-un fel de „Țara Făgăduinței” înfloritā, în care trăiește oamenii, iubiți de Dumnezeu. Provenind din imaginile lui Hristos, Maica Domnului și ale Sfântului Gheorghe, ele leagă între ele părțile decorului - capete și măști situate pe elementele arhitecturale structurale ale catedralei - ceea ce dă motiv să coreleze întreaga compoziție cu poetica. imagini ale „casei lui David” găsite în Psaltire: „Nevasta ta este ca o viță roditoare în casa ta; fiii tăi sunt ca ramurile de măslin în jurul mesei tale” (127:3). Sau: „Ce bine și cât de plăcut este pentru frați să trăiască împreună. Este ca un ulei prețios pe cap, care curge în jos pe barbă, barba lui Aaron... Ca roua Hermonului, care coboară pe munții Sionului ”(132: 1-3). Interpretarea alegorică a imaginii

Catedrala Sf. Gheorghe
în secolul Iuriev-Pol. 1230-1234
Fațada de nord
Plan

chemarea - „Neveste” (Maica lui Dumnezeu, Biserica), „mese” (tronul altarului), „fii” și „frați” (triburile poporului ales), „muntii Sionului” („Țara Făgăduinței”) - tradiţional pentru cultura artistică medievală.

Cioplitorii nu au ratat nici măcar imaginea lui Aaron, care, împreună cu Moise, a amenajat „Cortul legământului”. Confirmarea acestui lucru este piatra cioplită, așezată cândva în partea superioară a templului, cu chipul unui bătrân într-o casă de mare preot imprimat pe ea cu șuvițe de păr parcă umed dintr-o barbă îngustă în formă de pană, prin care „uleiul” bucuriei și harului, dăruit de Dumnezeu, a revărsat. Toate aceste imagini reprezintă aluzii destul de transparente la familia sacră a prinților Vladimir-Uzdal, la acel ținut Zalessky, asemănător cu „Țara Făgăduinței”, unde Vladimir Monomakh a transferat „vița” și unde s-au așezat descendenții săi, ca „roua lui”. Hermon”. Volumul piramidal al Catedralei Sf. Gheorghe ar putea fi asemănat cu ușurință cu un munte sacru, care este centrul unui fel de „peisaj biblic” speculativ și cu un cort tabernacol,

1 O.M. Ioannisyan. Complexul celor mai vechi clădiri ale Mănăstirii Spassky
în Iaroslavl. - Artă veche rusă. Rus', Bizanţ, Balcani. secolul al XIII-lea. SPb., 1997, p. 199-228.
2 G.K. Wagner. Maeștri ai sculpturii antice rusești. Reliefuri ale lui Iuriev-Polski. M, 1966.

Catedrala Nașterea Maicii Domnului din Suzdal. 1222-1225
Un leu. Capitala portalului sud
Vedere dinspre sud-vest

unde a fost păstrat principalul altar al „poporului ales” - Chivotul Legământului.

În același timp, toate imaginile și-au pierdut din vechea seriozitate a programului politic. Ei au trăsăturile „fabulozității”, care în interpretarea maeștrilor acționează ca o proprietate specială a „Țării Făgăduinței”. Imaginile tradiționale emblematice ale prădătorilor redutabili - paznicii sanctuarului - aici s-au transformat în cele din urmă în lei fabuloși, creaturi fantastice, destul de binevoitoare și păsări ale paradisului. Sunt pur decorative
figurile sunt oglindite în mod repetat și combinate organic cu buclele modelului ornamental. Diverse măști feminine și masculine, măști, centauri, sirine, grifoni și creaturi complet necunoscute coexistă cu imagini ale Maicii Domnului și ale lui Gheorghe, războinici sfinți, scene ale Evangheliei.

O astfel de combinație a simbolismului creștin cu modelul de basm, transformarea ornamentului floral într-o bază structurală și în același timp semnificativă pentru întreaga organizare compozițională și semantică a ansamblului sugerează că, alături de noi forme și tehnici de meșteșuguri, motivele de natură epico-poetică și chiar folclorică sunt introduse activ în artă. Acest lucru, fără îndoială, a fost influențat de cultura particulară a mediului urban, unde legendele populare erau suprapuse textelor literare, formând un fel de fuziune colorată a diferitelor tradiții. Drept urmare, imaginea concepută inițial a „Țării Făgăduinței” biblică este transformată în ceva asemănător cu miraculosul „regat indian” al presbiterului și regelui Ioan din legendara legendă greacă, care a devenit cunoscută pe scară largă în Rus’ în secolul al XIII-lea. . Acest regat creștin, la fel ca sculpturile Catedralei Sf. Gheorghe, este locuit de mulți oameni și animale uimitoare, inclusiv pasărea Phoenix și „cocoși pe care călăresc oamenii”, râul Eden curge prin el și este plin de tot felul de bogatie.
Evident, cu toată originalitatea înfățișării Catedralei Sf. Gheorghe, unicitatea decorului din piatră, acest monument reflecta o tendință caracteristică vremii, care și-a găsit întruchiparea în diferite principate. Arhitectura tărâmului Galiției și a Voliniei, de exemplu, s-a remarcat prin aceeași complexitate a soluțiilor de planificare a spațiului, bogăția decorului arhitectural, deși influența culturii artistice vest-europene a afectat în mod clar aici. Așadar, descriind Biserica Sfântul Ioan Gură de Aur din Deal, construită de prințul Daniel în anii 1230, cronicarul menționează console de tip romanic sau gotic timpuriu sub forma

capete umane, cioplirea portalurilor de perspectivă, realizată de „un anume viclenie (adică un maestru capabil să creeze, potrivit contemporanilor săi, lucruri nemaivăzute până acum. - LL.) Avdiy”, și chiar „ochelari romani” - colorați- ferestre de sticlă.
Relațiile principiilor galici-voliani cu Polonia, Ungaria și țările iugoslave din secolul al XIII-lea erau deja tradiționale. De-a lungul acestui secol, cronicarii raportează în mod regulat sosirea meșterilor străini. Acest lucru este confirmat de monumentele picturii. Miniaturale Evangheliei Galice-Volyn supraviețuitoare din prima treime a secolului al XIII-lea (PT) dezvăluie o asemănare strânsă cu icoanele și picturile murale create în aceiași ani în Bizanț, Bulgaria și Serbia.
În general, primele decenii ale secolului au fost o perioadă de activitate artistică intensă și diversă în toate principatele și ținuturile rusești. Acest lucru este dovedit de cronici, ateliere ale artiștilor descoperite de arheologi, fundații ale templelor, fragmente de sculpturi și sculpturi care le împodobeau fațadele, părți de picturi în frescă, plăci ceramice colorate ale podelelor cu model, descoperiri de bijuterii unice, turnare a cuprui, fabricarea sticlei. , plastice mici de piatră.
Cu toată varietatea de tipuri, genuri și tehnici la care au lucrat sculptorii

Evangheliștii Marcu și Luca în miniatură din Evanghelia Spassky. Rostov
Al doilea sfert al secolului al XIII-lea Pergament. 25,5 x 19,4 cm
Muzeul-Rezervație de Istorie și Artă Iaroslavl

Evanghelistul Matei Miniatura din Evanghelia Principatul Galicia-Volyn
Prima treime a secolului al XIII-lea Pergament. 13,5 x 8,8 cm Galeria de Stat Tretiakov, Moscova

Hristos între apostolii Petru și Pavel
Miniatura din Faptele Apostolilor. Rostov. 1220
Pergament. 25 x 21 cm Muzeul de Istorie de Stat, Moscova

Arta rusă a secolelor X-XVII
Ne. 131:
Biserica Nașterea Maicii Domnului din Peryn Skete anii 1220-1240
" R. Katsnelson. O biserică antică din Peryn Skete lângă Novgorod. - Moștenire arhitecturală, vol. 2. M, 1952, p. 69-85.
Casca prințului Yaroslav Vsevolodovich. 1206-1207 Argint, goană, gravură Diametru 19,5 cm; înălțime 21 cm Muzeele de stat ale Kremlinului din Moscova
Potirul lui Iuri Dolgoruky de la Catedrala Schimbarea la Față din Pereslavl-Zalessky La începutul secolului al XIII-lea
Argint, gravură, aurire Înălțime 26 cm; diametru 20 cm Muzeele de stat ale Kremlinului din Moscova
piatră, icoane, miniaturiști și bijutieri, lucrările pe care le-au creat sunt marcate de o uimitoare unitate de stil. De exemplu, imaginile de pe Porțile de Aur ale Catedralei Suzdal și fragmente din propria sa pictură (1233) se remarcă printr-o asemănare remarcabilă. Un fragment, reprezentând o parte a scenei fontului Siloam, repetă literalmente compoziția de pe placa porții sudice și, în același timp, dezvăluie o asemănare strânsă cu miniatura Trinity Kondakar (RGB) - un manuscris creat în prima treime a al XIII-lea la Rostov. Reliefurile Catedralei Sf. Gheorghe din Yuryev Polsky pot fi comparate cu reliefurile și ornamentele urmărite care împodobesc coiful prințului Yaroslav Vsevolodovich (GMMK) și pictura icoanei Maicii Domnului din Yaroslavl a Marii Panagie cu miniaturi de Evanghelia Iaroslavl Spassky din al doilea sfert al secolului al XIII-lea (YAIAMZ).
Toate aceste monumente au în comun dorința de coordonare spațio-temporală precisă a mișcărilor, de claritate și concretețe în reprezentarea detaliilor de îmbrăcăminte, a obiectelor care înconjoară figurile, în transferul trăsăturilor fizionomice caracteristice. Din sfera munților, totul se mișcă pe pământ, se apropie de cel care se roagă, devine co-scalat cu el. Formele imaginilor în sine sunt considerabil mărite, devenind mai voluminoase. Interpretarea spațiului compozițional devine mai complicată, devine multifațetă, figurile se separă treptat de fundal, devin mai mobile și mai flexibile. Principiul reprezentării imaginilor, cu ajutorul căruia artiștii reușesc să creeze privitorului impresia amplorii lor, să dea mișcării concretețea acțiunii desfășurate în „timpul prezent”, ar putea fi numit teatral, întrucât cel mai din toate seamănă cu situația care apare atunci când cortina este ridicată peste scenă. Așa sunt reprezentați apostolii Pavel și Petru în miniatura manuscrisului de la Rostov al Faptele Apostolilor (1220, Muzeul de Istorie de Stat) și evangheliștii în miniaturile Evangheliei Spassky mai sus menționate. Acestea nu mai sunt imagini de icoană valoroase pictate pe o foaie de pergament, așa cum era în pictură.
deceniile anterioare, ci personajele cărții, „trăind” în ea, deschizându-și spațiul și introducând cititorii-spectatori în ea.
Intonația principală a imaginii este determinată de prezența spațiului interior, oricât de condiționat ar fi acesta, și de oamenii care „trăiesc” în el. În domeniul atenției maestrului nu se află doar faptul însuși apelul la rugăciune, ci și natura comportamentului personajului reprezentat, relația sa personală cu Dumnezeu. Rezultă astfel o concentrare deosebită a acțiunii, seriozitate interioară, chiar severitate și în același timp simplitate ingenuă a imaginilor, așteptând încordat ca miraculosul să invadeze viața de zi cu zi.
Trăsăturile descrise nu erau proprietatea numai a artelor plastice. O simplitate similară și o lapidaritate a formelor, aceeași scară de spațiu proporțională cu o persoană, același sentiment de tensiune reținută, concentrarea asupra a ceea ce se întâmplă în centrul templului, după cum s-ar putea crede, au distins multe structuri arhitecturale din prima jumătate. al secolului, din care puţine a ajuns până la noi. Acest lucru

poate fi judecat după un monument unic păstrat - o mică biserică a Nașterii Fecioarei în schița Peryn de lângă Novgorod, construită între 1220-12401. Reprezintă primul exemplu cunoscut nouă de acel tip de templu cubic cu o cupolă și o absidă, completat cu un acoperiș cu trei lame, care va domina arhitectura Novgorod de la sfârșitul secolului al XIII-lea până în secolul al XVI-lea.
Acest templu arată că trăsăturile stilului, manifestate pentru prima dată atât de clar în lucrările primei treimi a secolului, ar fi trebuit să determine tendința principală în dezvoltarea ulterioară a artei ruse. Dar istoria și-a făcut propriile corecturi, întrucât acest proces a fost întrerupt, în orice caz a căpătat un caracter semnificativ diferit, ca urmare a evenimentelor tragice care au zguduit Rus’ la mijlocul secolului al XIII-lea și și-au pus amprenta asupra soartei sale, inclusiv apariţia culturii artistice.
A doua jumătate a secolului al XIII-lea - mijlocul secolului al XIV-lea
Glasting în anii treizeci și patruzeci
Secolul al III-lea în Rus', valul invaziei mongolo-tătare a distrus aproape complet cultura înfloritoare a principatelor din sudul și nord-estul Rusiei, a dus la declinul meșteșugurilor și comerțului, a întrerupt legăturile economice, politice și culturale intensive cu Bizanțul, Balcani, Europa de Vest. Orașele au stat arse și depopulate, populația s-a dus la nord, sau spre ținuturile rusești de vest și nord-vest care scăpaseră de distrugere, la Novgorod. Procesul de structurare a societății pe baza vasalajului, care începuse să se dezvolte, a fost întrerupt, puterea care guvernează țara a trecut dincolo de granițele ei. Ca urmare, „fiecare prinț a primit dreptul și oportunitatea de a căuta pământuri și tronul în mod independent, ceea ce a păstrat starea de fragmentare feudală”1.
Izolarea politică și culturală a Rusiei a perturbat fosta interacțiune apropiată și constantă a metropolei ruse cu tronul patriarhal și cu alte centre spirituale majore ale lumii ortodoxe.
Istoria ținuturilor rusești recent încă strâns legate în condițiile jugului mongol stabilit s-a dezvoltat în moduri diferite. Orașe mari precum Cernihiv și Pereyaslavl sunt lipsite de bogăția și puterea lor anterioară și devin părăsite. Kievul își pierde în cele din urmă semnificația ca capitală a Rusiei și, până la sfârșitul secolului al XIII-lea, doar nominal continuă să fie centrul său spiritual, deoarece scaunul mitropolitan este transferat lui Vladimir Zalessky. După ce au reușit să obțină o mai mare independență față de Hoardă, pământurile Galiția-Volyn Rus rămân fidele Ortodoxiei, dar în legăturile lor politice, economice și culturale gravitează clar către vecinii lor de vest și sud-vest - Polonia și Ungaria. Oprește practic constructia si art activitățile din Polotsk, care devine din ce în ce dependentă de statul lituanian în creștere. Dintre cele mai vechi centre culturale ale Rusiei, doar Novgorod își păstrează rolul de odinioară. Poziția de conducere este ocupată treptat, împingând în fundal Rostov și Pereslavl-Zalessky, centre recent încă nesemnificative, precum Tver și Moscova, între care se luptă pentru o mare domnie. Pskov, ieșind treptat din puterea lui Novgorod, a început să joace un rol din ce în ce mai proeminent. Importanța economică și politică a Nordului Rusiei este în creștere. Nou-veniții din sud explorează spații vaste, recent nelocuite, de-a lungul Sheksna, Sukhona, Onega, Dvina și Pechera. Aici apar așezări noi, bine fortificate, se întemeiază mănăstiri și se extind orașele vechi.
În timpul acestuia, poate cel mai tragic secol din istoria Rusiei, cultura sa artistică, evoluând, trece prin mai multe etape speciale asociate cu prăbușirea vechilor tradiții și formarea noilor tradiții. Prima dintre ele cade în anii 1240-1260 - perioada în care activitatea de construcție se oprește aproape complet. Acest lucru este valabil și pentru Novgorod. Din anii treizeci până în anii optzeci ai secolului al

XIII-lea, cronicile din Novgorod nu menționează construcția de biserici sau fortărețe de piatră, ceea ce, totuși, nu exclude complet posibilitatea apariției unor structuri mici separate, cum ar fi Biserica Nașterii Domnului. Fecioară în Peryn lângă Novgorod. Deoarece s-au păstrat puține monumente, trebuie să judeci originalitatea scenei luate în considerare în principal din date indirecte.
Odată cu încetarea construcției din piatră, artele conduse de arhitecți experimentați se dezintegrează, dispare și nevoia de muraliști, dar caracterul
Nicolae Făcătorul de Minuni cu Sfinții Aleși Novgorod. Mijlocul secolului al XIII-lea Lemn, tempera. 68,3 x 53,4 cm Muzeul Rus de Stat, Sankt Petersburg
1 AL. Khoroshkevici,
A.I. Pliguzov. Rusia secolul al XIII-lea. -J. Fennell. Criza Rusiei medievale.
1200-1304 - M., 1989, p. 16.

Maica Domnului Tandreței
cu profeții (Belozerskaya)
Novgorod (?)
Al doilea sfert al secolului al XIII-lea Lemn, tempera. 155,5 x 106,3 cm Muzeul Rus de Stat, Sankt Petersburg
stilistica lucrărilor create la acea vreme continuă să determine vechile cadre de pictori de icoane, miniaturiști, bijutieri, cioplitori în piatră. Unii dintre ei își găsesc refugiu lucrând la scaune episcopale, luând gradul sau luând jurămintele monahale, adică devenind slujitori ai bisericii, pe care deja în 1243-1248 Khan Batu s-a eliberat de taxe și alte îndatoriri cu eticheta sa; altele — la curţile prinţilor din puţinele centre care au scăpat de înfrângere. Rostov, Pereslavl-Zalessky, Novgorod, Smolensk,
Vladimir-Volynsky, Galici. În lucrările create de aceștia se păstrează tradiția stilului monumental, care a început să se dezvolte cu atâta succes în primele decenii ale secolului. Rămânând fidel modelelor antice venerate, urmărirea formelor și tipurilor solemne de lucrări din perioada anterioară este una dintre cele mai remarcabile trăsături ale artei acestei epoci. Nu s-au păstrat din ea monumente de pictură cu date precise, dar există icoane a căror perioadă de redactare - al doilea sfert al secolului al XIII-lea sau anii 1220-1240 - aproape coincide cu deceniile în cauză.
Printre acestea se numără și imaginea maiestuoasă a Fecioarei Tandreței cu profeții din Belozersk (RM), venerat fără îndoială ca un altar local. Multe din această icoană sunt împrumutate din tradiția picturii de la sfârșitul secolului al XII-lea: modul complex multistrat de a picta fețele, contrastele de sankir verzui-măsliniu și bronzul strălucitor, dar în același timp culorile s-au îngroșat, au devenit mai mult. „ascuns”, material, densitatea smalțului dobândită. Caracteristicile noi se fac simțite în principiile de interpretare a figurii umane și a țesăturilor de îmbrăcăminte. Proporțiile lor sunt oarecum exagerate, formele se întăresc, posturile și gesturile își pierd naturalețea și organicitatea de odinioară. În construirea volumului, rolul principal este jucat de descrierile de contur care decupează suprafața imaginii și subliniază contrastele de părți luminoase și întunecate, ceea ce conferă icoanei o asemănare cu un jos relief pictat pe gesso, care se ridică deasupra planului de fundal. . Acest sentiment este întărit de marile aureole roșii ale lui Hristos și ale Maicii Domnului, care nu se încadrează în granițele piesei centrale și merg în câmpurile albastre ale icoanei, și medalioanele cu semifiguri ale profeților, care amintesc de prețioase. emailuri cloisonné. În secolele IX-XII în Bizanț, smalțuri similare au

fost folosite pentru a decora ramele de aur ale icoanelor venerate și chivotele-relicvar cu altare.
Nuanțele interpretării figurative, reflectând, după cum s-ar putea presupune, tendințele vremii, includ și locația figurilor, aproape aproape de privitor, și expresia omniscienței și a pregătirii aproape impasibile de a accepta durerile crucii. ,

citite în părerile Maicii Domnului și ale lui Hristos, îndreptate către lume. Este semnificativ faptul că trăsături similare sunt demonstrate de cele mai bune exemple de icoane din piatră în relief din prima jumătate a secolului al XIII-lea, care oferă o idee atât despre repertoriul iconografic al artei din acea vreme, cât și despre principala sa orientare stilistică. Acestea includ o mică icoană cu imaginea Maicii Domnului din Nicopea cu Boris și Gleb pe laterale (GRM), icoana lui Simeon Stilitul și Stavrokiy (NGOMZ) găsită de arheologi la Novgorod și Dmitri Tesalonic încoronat cu îngeri (Kamenets- Muzeul Podolsk)1.
Printre maeștrii generației mai vechi, cum ar fi autorul Maicii Domnului din Belozerskaya, a cărui pregătire meșteșugărească a avut loc încă din perioada pre-mongolică, a aparținut creatorul unei mici icoane, Nikolai Făcătorul de minuni cu sfinții aleși (RM) , provenind din Mănăstirea Duhov din Novgorod, unde cel mai probabil a ajuns ca o contribuție făcută de un patron al templului sau de urmașii săi. Artistul nu numai că a urmat cu strictețe iconografia prototipului antic și venerat, dar și-a aplicat toată priceperea pentru a-și reproduce cele mai remarcabile trăsături stilistice cât mai exact posibil. Chiar și medalioane cu imagini ale sfinților patroni ai clientului, situate pe fundalul piesei centrale, pe părțile laterale ale figurii centrale, el a încercat să dea aspectul unor emailuri prețioase cloisonne. O astfel de atitudine față de conservarea stilului vechi duce la rezultatul opus. Imaginile capătă o claritate grafică și o expresivitate ornamentală care înainte le erau necaracteristice, se întruchipează, culoarea, transformându-se într-o culoare locală, își pierde diversitatea tonală și mobilitatea, motiv pentru care pictura devine pestriță și contrastantă. Chiar mai precis și mai clar decât în icoana de la Belozersk, se face simțit procesul de solidificare a formei plastice, deplasarea principiului natural, organic din ea.
Dacă pictura din primii ani ai secolului al XIII-lea păstrează încă trăsăturile măreției și puterii spirituale, individualitatea caracteristicii „portretului”, care confirmă pe deplin imaginea Sfântului Nicolae pe minunata icoană de la Mănăstirea Novodevichy (TG) , apoi înaintea artistului de la mijlocul aceluiaşi secol
sarcina de a descoperi lumea spirituală a sfântului nu mai merită. În primul rând, trebuia să sublinieze clar funcția patronală, protectoare a icoanei, constanța și imuabilitatea esenței sale spirituale și, în consecință, structura ei materială. Acest lucru este servit de simetria strict respectată a compoziției, culoarea și articularea grafică a tuturor elementelor formei, rigiditatea condiționată a gesturilor și a pozițiilor. Atitudinea față de icoană ca imagine a rugăciunii colective de mijlocire este la fel de clar manifestată aici. Sfinții patroni ai familiei proprietarului icoanei, prezentați în marginile acesteia, par să alăture glasul rugăciunii adresate marelui „plăcut lui Dumnezeu” Nicolae2.
Profetul Ilie în pustie cu Viață și Deesis. Pskov A doua jumătate a secolului al XIII-lea Lemn, tempera. 141 x 111 cm Galeria de Stat Tretiakov, Moscova
1 televizor. Nikolaev. Sculptură veche din piatră din Rusia din secolele XI-XV. M, 1983, p. 54-58, fila. 5-6.

c E.S. Smirnova. Pictura lui Veliky Novgorod. Mijlocul secolului XIII - începutul secolului XV. M., 1976, p. 23-32.150-156.

Ioan Gură de Aur
Miniatura din misalul Solovetsky
A doua jumătate a secolului al XIII-lea Pergament. 16 x 9 cm Biblioteca Națională a Rusiei, Sankt Petersburg
A doua perioadă se încadrează în anii 1260-1290, vremea luptei continue între prinți, care au recurs constant la sprijinul hanilor Hoardei în lupta pentru o mare domnie, îndreptând trupele mongole împotriva adversarilor lor. După moartea lui Alexandru Nevski în 1263, acestea s-au intensificat. În aceste decenii a avut loc o schimbare completă a generațiilor de artiști, legătura directă cu cultura epocii pre-mongole a fost întreruptă. Creațiile ei rămân modele pentru imitație și copiere directă, dar sensul lor profund teologic și poetic este fie prea complex, fie nu corespunde aspirațiilor timpurilor moderne.
Gusturile și credințele majorității populației urbane și rurale, printre care era răspândit cultul patronimic comunal al sanctuarelor locale, au o influență decisivă asupra depozitului de artă. Însuși aspectul lor - dimensiunea, decorul ornamental, intensitatea culorii, amploarea și lapidaritatea formelor, certitudinea și claritatea semnificației simbolice a fiecărui detaliu, gest - trebuia să inspire
Particularitatea este că sunt înzestrați cu o putere irezistibilă și binefăcătoare. Expresivitatea imaginii este determinată acum nu de auto-absorbția prin rugăciune, ci de o demonstrație deschisă a puterii fizice și spirituale a alesului lui Dumnezeu, statornicia și puritatea credinței sale, care sunt combinate cu ascultarea blândă față de voință. a Celui Prea Înalt. Noul ideal de sfințenie, poate, exprimă cel mai pe deplin conceptul de „plăcut”, adică un sfânt ale cărui fapte sunt deosebit de plăcute lui Dumnezeu, stând aproape lângă El. Rugăciunea sa de mijlocire ajunge direct la urechile Domnului, care, ca răspuns, revarsă pe pământ darurile pline de har ale Duhului Sfânt.
O idee despre un astfel de ideal este dată de icoana Pskov de la mijlocul secolului al XIII-lea, Ilya Profetul, cu scene de fapte din cimitirul lui Vybu-ty de lângă Pskov (PT). În centrul peisajului deluros, personificând „Țara Făgăduinței”, se află o imagine a puternicului bătrân Ilie, ascultând cuvântul coborând de sus. Direct deasupra acesteia, pe câmpul superior al icoanei, artistul a așezat Deesis cu jumătatea figurii a Mântuitorului binecuvântat în centru. Scenele din semnele de pe marginile inferioare și laterale demonstrează miracolele împlinirii cuvântului profetului - învierea morților, înmulțirea pâinii, milostiv, condamnând și pedepsit. Tema imaginii, situată la mijloc, este isprava smereniei ascetice, datorită căreia lumea se transformă. Întregul spațiu al pictogramei este umplut cu o strălucire argintie moale care emană din fundalul piesei centrale și al marginilor. Este o dovadă a prezenței invizibile a lui Dumnezeu.
O altă trăsătură a artei ruse a perioadei analizate este neutralizarea completă a principiului personal. Trăsăturile fizionomice ale lui Ilya sunt lipsite de semne individuale strălucitoare. Profetul este înfățișat ca un „geniu al locului” – reprezentantul „poporului ales” și păstrătorul „sorții” care i-a fost dată.
Finistul meșter care a creat icoana din Vybut cunoștea, fără îndoială, bine lucrările epocii anterioare, dar regândește și simplifică și tehnica picturii, schematizând clar desenul figurilor. Și asta a afectat și tendința timpului. Se face simțită în dorința artiștilor înșiși

face formele ușor de replicat, transformă-le în elemente ale unui sistem de limbaj condiționat non-personal care poate fi ușor adaptat la cerințele vieții bisericești de zi cu zi a parohiilor urbane, mănăstirilor mici, comunităților rurale și chiar familiilor individuale. Calitatea muncii, profesionalismul lor scade considerabil - tradițiile meșteșugurilor se pierd, nivelul tehnologiei scade, procesele tehnologice sunt simplificate. Din ce în ce mai clar apar trăsăturile caracteristice artei populare tradiționale. În același timp, cererea de lucrări de nivel exclusiv artistic este în scădere. Mulți prinți și episcopi nu au fonduri suficiente pentru a întreține ateliere mari. În plus, condițiile jugului Hoardei nu au contribuit la apariția unor idei semnificative și proiecte ambițioase.
Practic, activitatea artistică se concentrează în mănăstirile orașe și suburbane, unde preoții, diaconii, călugării înșiși, de cele mai multe ori pentru propriile nevoi, creează icoane, copiere, care sunt mai degrabă puțin împodobite cu modeste căciuli ornamentale, inițiale și rareori miniaturi. Caracterul lor poate fi judecat din manuscrise unice supraviețuitoare, cum ar fi Misalul Solovetsky din a doua jumătate a secolului al XIII-lea (RNB). Imaginea în lungime completă a Sfântului Ioan Gură de Aur de pe prima sa foaie este executată într-o manieră foarte simplificată a unui desen schițat în stilou, aplicat pe un fundal albastru simplu și acoperit deasupra cu pete transparente de acuarelă de penumbră cenușie-ocru și roz pal.
Desigur, nici în aceste decenii, în orașele mari care au scăpat de ruină completă, activitatea de construcție și de artă nu s-a stins complet. Lucrările de reparații și restaurare sunt în desfășurare, iar construcția privată continuă. La Rostov, deja în 1253, episcopul Kirill a restaurat și a re-sfințit Biserica lui Boris și Gleb. În Novgorod, arhiepiscopul Dalmat în 1261 „acoperă cu plumb” Sf.
o biserică în cinstea ocrotitorului său - Sfântul Vasile, în 1276 au ridicat zidul prăbușit al pridvorului de nord al aceleiași Catedrale Sf. Sofia1.
Spre deosebire de Novgorod și principatele Rusiei de Nord-Est, în Rus și Volinia din Galicia, construcția nu a fost practic întreruptă. Acolo continuă să fie construite cetăți, biserici și palate princiare ale căror rămășițe s-au păstrat sau au fost descoperite de arheologi din Lvov, Kholm, Kamenets, Sandomierz, Vladimir-Volynsky. În aspectul lor arhitectural și chiar în tehnicile de construcție, se manifestă clar influența arhitecturii romanico-gotice a Poloniei vecine, de unde puteau proveni maeștrii. Marea biserică a Mariei din Deal (1260) excavată de arheologi a fost construită în mod tradițional pentru localnici.
1 Cronica întâi Novgorod, p. 83.323.
Catedrala Nașterea Maicii Domnului a Mănăstirii Snetogorsk din Pskov 1311

tehnica de arhitectură a zidăriei din piatră albă, iar în timpul construcției templului Mănăstirii Mihailovski din Vladimir-Volynsky, despre care cronica îl menționează sub 1268, arhitecții au folosit cărămizi pătrate în loc de plinte. Catedrala avea forma unei rotonde, cupola ei era purtată de opt coloane pătrate și rotunde alternante, situate în cerc în centrul clădirii*.
Din cărămizile de bară în tehnica așa-numitei „zidării Vendiane” (în fiecare rând după două „linguri” urmează o cărămidă așezată transversal - „împușcare”), împrumutată tot în Occident, prințul Vladimir Vasilkovici a construit Biserica Sf. Gheorghe în Lyuboml în anii 1280. Există motive să credem că fațadele acestui templu aveau capete cu trei lame, iar portalul, ca și alte biserici din Volhynia din a doua jumătate -

sfârșitul secolului al XIII-lea, avea un capăt gotic ascuțit. Era decorat cu porți „turnate din cupru”, ceea ce poate fi considerat un indiciu al prezenței reliefurilor în ele, așa cum era obiceiul în decorarea porților catedralelor romanice și gotice din Europa de Vest. Cronica menționează de multe ori lucrările de artă plastică monumentală din templele din ținutul Galiția-Volynsky. Se știe, de exemplu, că în Biserica Maria din Deal a existat o statuie a Sfântului Ioan Gură de Aur, „cioplită din lemn fin și aurit”2.

Începutul celei de-a treia etape cade în anii 1280-1290. Este marcat de renașterea meșteșugurilor și a comerțului, ascensiunea scrisului de carte, renașterea construcțiilor din piatră, care capătă peste tot un caracter sistematic. În acest moment, tot ceea ce era cel puțin într-o mică măsură legat de tradițiile culturii locale, cultura Bizanțului și a slavilor din sud, este privit ca un simbol al independenței spirituale și al superiorității față de cuceritori. Ortodoxia începe să fie recunoscută ca religie națională. În activitățile vârfului bisericii ruse, care vizează consolidarea forțelor spirituale ale poporului, acest lucru se exprimă în încercările de a restabili pe deplin contactele culturale și artistice cu Bizanțul și în munca maeștrilor urbani și rurali - într-o dorință spontană. pentru tot ceea ce era asociat cu performanța despre lăcașul „irezistibil”, cu cultul sfinților apărători și „ambulanțele”. Imaginile lor devin o parte indispensabilă a vieții de zi cu zi.

Una dintre primele structuri de piatră după o pauză de aproape treizeci de ani a fost Catedrala Adormirea Maicii Domnului din piatră a Mănăstirii Otrocha din Tver, construită la sfârșitul anilor 1260. În același loc, în 1285, a fost pusă și Catedrala Spassky, care a fost sfințită în 1290, iar doi ani mai târziu a fost semnată. La Rostov, în 1287, a fost reconstruită Biserica lui Boris și Gleb. Biserici de piatră, decorate cu fresce și icoane, sunt construite în alte orașe mari din Rusia Centrală. Inițiativa în această construcție aparține în principal prinților și clerului superior, dar deja apar primele exemple de construcție a templului realizată pe cheltuiala orășenilor, așa cum a fost cazul la Pskov în 1311, în timpul construcției catedralei din Mănăstirea Snetogorski. Anii 1290-1300 au fost marcați de intensificarea lucrărilor de fortificație - au fost ridicate fortificații din lemn și piatră. Așadar, cronicarul din Novgorod relatează construcția cetății Koporye în 1297 și a Detinets de piatră din Novgorod în 1302; În 1309, pskovițiii au construit Kremlinul și, aproape simultan, puternica cetate Izborsk3.

Fără îndoială, cea mai semnificativă structură arhitecturală a acestei perioade este biserica mănăstirii Sf. Nicolae de pe Lipna care a supraviețuit, care a fost fondată de șeful republicii veche Novgorod, arhiepiscopul Kliment în 1292. În arhitectura catedralei, în ciuda faptului că în trăsăturile sale principale repetă clădirile din prima jumătate a secolului, precum Biserica Nașterea Maicii Domnului din Peryn Skete, noi gusturi artistice s-au manifestat pe deplin. Simplitatea aspră și monumentalitatea întregului, care inspiră un sentiment de securitate și forță, sunt combinate aici cu dimensiunile de cameră ale diviziunilor și detaliilor individuale - ferestre, arcade, nișe, care conferă clădirii o scară proporțională cu o persoană. Formele cubice ale catedralei se disting prin simplitate și proporții masive - absida este egală cu înălțimea capului și jumătate din înălțimea întregului volum. in orice caz

1 G.N. Logvin. Rotunda
în Vladimir-Volynsky. -Moștenire arhitecturală, vol. 10.1958, p. 33-42; M.V. Malevskaia. Biserica Sf. Gheorghe din Lyuboml și locul ei în arhitectura rusă din a doua jumătate a secolului al XIII-lea. - Artă veche rusă. Rus', Bizanţ, Balcani. secolul al XIII-lea. SPb., 1997, p. 259-268.

2 Culegere completă de cronici rusești. T. 2. M., 1998, stb. 846.
5 O.M. Ioannisyan.
La reluarea construcției monumentale în Rus' după invazia mongolă. -Pskov antic: explorarea orașului medieval. SPb., 1994, p. 80-82.
Biserica Sf. Nicolae de pe Lipno. 1292
Vedere dinspre sud-est
140
Arta rusă a secolelor X-XVII
Evanghelistul Luca
Miniatura din Evanghelia lui Lotysh (Simonov)
Novgorod. 1270
Pergament. 23,7 x 17,5 cm
Biblioteca de stat rusă, Moscova
* Vl.V. Sedov. Biserica Sf. Nicolae pe Lipna și arhitectura Novgorod din secolul al XIII-lea. în legătură cu tradiţia romano-gotică. -Arta rusă veche: Rus', Bizanţ, Balcani. al XIII-lea, p. 393-412.
2 T.Yu. Tsarevskaya. Date noi despre compoziția picturilor murale din Biserica Sf. Nicolae de pe Lipno. -Arta rusă veche: Rus', Bizanţ, Balcani. secolul al XIII-lea
cu. 413-431.
3 E.S. Smirnova. Pictura lui Veliky Novgorod. Mijlocul secolului al XIII-lea - începutul secolului al XV-lea
cu. 45-49.170-174.
Ne. 141:
Alex Petrov. Nikola
cu deesis si cu sfintii. 1294 Imaginea templului bisericii Sf. Nicolae de pe Lipno
Lemn, tempera. 183 x 129,5 cm Novgorod State United
muzeu-rezerva
senzația de greutate copleșitoare nu apare, este neutralizată de ritmul curelelor arcuite care se deplasează în sus, care împodobesc capetele blânde cu trei lame ale fațadelor. Un accent deosebit este pus pe planurile largi și puternice ale pereților templului, nedisecați de omoplați, „acoperind” și acoperind spațiul său interior. Această organizare ritmică a faţadelor corespunde şi dispunerii ferestrelor şi nişelor, care formează o centură orizontală în registrul mijlociu în locul grupării a trei ferestre orientate vertical, caracteristică arhitecturii secolelor XII – începutul XIII-lea.
Stâlpii care împart interiorul catedralei în chilii, din care este „alcătuit” întregul, au o formă înghinată în partea de sus, dar în partea de jos diferă: baza perechii vestice este octogonală, cea de est este pătrată. Contrastând „înalt” cu „jos”, arhitecții au concentrat deschiderile de lumină în zona cruciformă a spațiului domului la nivelul corului și deasupra, plasând o fereastră pe axele principale în lunetele tuturor celor patru fațade și opt ferestre în toba capului.
În ciuda aspectului tradițional al templului, asupra căruia arhitecții din Novgorod s-au concentrat de-a lungul secolului al XIV-lea, elementele împrumutate din arhitectura romanico-gotică a Balticii și-au găsit folosință în arhitectura sa. În primul rând, aceasta se referă la formele de frize arcuite care încadrează arcadele trilobate ale fațadelor templului și la materialul de construcție - cărămidă de bară. Dar cea mai importantă diferență dintre Biserica Sfântul Nicolae de pe Lipna și clădirile de la începutul secolelor XII-XIII constă în faptul că însăși structura formelor arhitecturale depinde mai mult de organizarea ritmică a spațiului interior decât de configurație. a structurilor și elementelor de decorare a fațadelor, logica relației lor între ele1.
Din păcate, pictura în frescă a templului de pe Lipna s-a pierdut aproape complet, asociată în principal cu tradițiile artei din Novgorod de la sfârșitul secolului al XII-lea - prima treime a secolului al XIII-lea,

dar în care, ca și în arhitectură, o nouă atitudine față de pictural. forma însăși se face deja simțită2. Se manifestă într-un fel de ritmic „eșecuri” - încălcări ale acelui canon strict care a determinat structura picturii în perioada pre-mongolică. Intonațiile încep să se facă simțite, reducând patosul misterial-liturgic al artei unei epoci apuse și sporind sunetul principiului didactic-edificator. Figuri și scene separate supraviețuitoare, cum ar fi Intrarea Fecioarei în templu de pe peretele nordic al vimei, indică faptul că artiștii se deplasează, la figurat vorbind, de la limbajul înalt al poeziei la proză, acțiunea este transferată pe pământ. de la înălțimi.
O imagine mai completă a naturii picturii din Novgorod la sfârșitul secolului vă permite să obțineți o icoană mare a Sfântului Nicolae - o imagine a templului aceluiași templu de pe Lipna (NGOMZ). Conform inscripției păstrate în câmpul inferior, a fost scrisă în 1294 de către artistul Aleksa Petrov. Maestrul, fără îndoială, a copiat vreo icoană solemnă și foarte venerată de la începutul secolului al XIII-lea, dar în același timp a regândit expresivitatea și sensul fiecărui detaliu reprodus de el. Se atrage atenția asupra hainelor de botez neobișnuite ale lui Hristos Episcopul, prezentând Evanghelia lui Nikola. Acest rar detaliu iconografic trebuia să indice înaltul destin divin al demnității episcopale. Și, aparent, nu întâmplător apare pe icoana templului a catedralei mănăstirii, care se află sub patronajul domnitorului Novgorod3.
Toate elementele vechiului sistem lingvistic, care era caracterizat de un grad ridicat de abstractizare, dobândesc vizibilitate și tangibilitate aproape obiectivă sub pensula lui Alexa Petrov. Nimbul sfântului, decorațiunile veșmintelor sale sunt percepute nu ca un model abstract, ci ca adevărate bijuterii - smalț, fragmente de argint și aur, filigran, fixate pe o suprafață netedă a fundalului. Ele formează un cadru greu în jurul jumătății mari a lui Nikola. Spre deosebire de acestea, fondul auriu și micile figuri statice de sfinți în marginile chipului sfântului, gesturile mâinilor sale capătă o concretețe și autenticitate aproape palpabile. Efectul unei „imagini reînviitoare” – trecerea de la imobilitatea lumii materiale la mișcare

Mântuitorul pe tron cu sfinți aleși. Novgorod. A doua jumătate a secolului al XIII-lea - începutul secolului al XIV-lea Lemn, tempera. 106 x 73 cm Galeria de Stat Tretiakov. Moscova
1 E.S. Smirnova. Pictura lui Veliky Novgorod. Mijlocul secolului XIII - începutul secolului XV, p. 35-45, 157-165.
2 Monumente ale literaturii Rusiei antice. T 5, p. 395.
fizică și spirituală, judecând după legendele supraviețuitoare, foarte apreciate de novgorodieni, reflecta și căutarea unei noi expresivitati, a unor noi posibilități vizuale relevante pentru epocă. În acest sens, este deosebit de semnificativ modul în care marginea Evangheliei, înmânată lui de Hristos, „găsește” pe aureola Sfântului Nicolae și cât de blând îi atinge faldurile omoforionului, pe care Maica Domnului le ține în mâini. . Artistul avea nevoie de o îndemânare considerabilă pentru a combina astfel de detalii „realiste” într-o singură compoziție, în care logica op
întregul mental-decorativ, legile simetriei, distincția ierarhică dintre principal și secundar, unde spațiul este lipsit de profunzime, iar volumele sunt întruchipate și stilizate (cum s-a întâmplat cu imaginea Evangheliei în mâna unui sfânt) sau redusă la un relief scăzut.
În ultimul sfert al secolului al XIII-lea - prima treime a secolului al XIV-lea au apărut două tendințe în dezvoltarea artei, care există

simultan și adesea se intersectează între ele. Unul dintre ei poate fi numit „conservator”. Totul în ea este subordonat ideii de abstractizare maximă a formei picturale și transformarea acesteia într-un semn convențional, ceea ce duce la schematizarea plasticității organice, la transformarea mișcării naturale. Celălalt, dimpotrivă, este legat de încercările de a obține fiabilitatea în transferul formei tridimensionale și mișcarea acesteia în spațiu.

Prima tendință și-a găsit cea mai izbitoare implementare în munca maeștrilor asociați cu tradițiile meșteșugărești durabile ale „școlilor” locale. Procesul de schematizare, încarnare și, în același timp, dezvoltarea unui nou limbaj condiționat, foarte simplu, adesea aspru, dar mereu puternic și laconic atinge apogeul în pictura din Novgorod în ultima treime a secolului al XIII-lea. În acest moment, au fost create icoane expresive cu spatele roșu, precum Mântuitorul pe Tron (TG), Sfinții Ivan, Gheorghe și Blasius (RM) din orașul Krestsy1. Compozițiile sunt simetrice, imaginile umplu dens piesa centrală, dezvăluind suprafața materială netedă și dură. Figurile a trei sfinți de pe icoana de la Muzeul Rus sunt de dimensiuni diferite - cea centrală este mare, celelalte două sunt mici, ceea ce aparent indică natura relației ierarhice care lega clienții icoanei, ale căror sfinți patroni sunt reprezentat aici. Chiar și petele locale de culoare - albastru, roz, galben deschis, alb - intrând în relație cu suprafața largă a fondului de cinabru, formează un fel de sistem ierarhic de subordonare.

Pozele sfinților sunt strict frontale, gesturile mâinilor sunt statice - tot ceea ce ar putea intra în conflict cu ideea de completitudine și inviolabilitate a existentului este neutralizat.

A doua jumătate a secolului al XIII-lea - mijlocul secolului al XIV-lea

143

ordine Mondiala. În astfel de icoane, intonația unui avertisment adresat nu numai unui anumit individ, ci și unei comunități mari este extrem de accentuată. Cei care s-au confruntat cu ei nu puteau decât să nădăjduiască la milă, și nu la înțelegere și simpatie. Imaginile acestui tip de „imperativ moral” sunt cunoscute și în scrierea rusă în ultimul sfert al secolului al XIII-lea. Așadar, în instrucțiunile episcopului de Tver, Simeon, cu care s-a adresat prințului Polotsk Konstantin la sărbătoare, sună un avertisment formidabil: „Dacă prințul este lipsit de frica de Dumnezeu, nu îi protejează pe creștini, nu nu cruță orfanii și nu cruță văduvele .., pune o persoană rea ca un tiun sau șef .., care nu cunoaște legea lui Dumnezeu ... <Acea> și prințul la iad, și tiun cu el la iad!

Pe măsură ce acest tip de icoane au pătruns în viața de zi cu zi a populației generale a orașelor și a satelor, în provinciile nordice îndepărtate de pe Onega, Dvina, Vyatka, unde se aflau punctele comerciale din Novgorod, Rostov și puțin mai târziu din Moscova, stilul lor pictura a dobândit trăsături caracteristice artei populare.creativitatea.

A doua tendință, alte idei și gusturi artistice, apar la început timid, într-o formă ascunsă în lucrări care, la prima vedere, nu se deosebesc prea mult de monumente, reprezentând cel mai profund și mai larg strat de arte asociat cererii în masă, cu practica manuală zilnică a pictorilor de icoane. Ele sunt recunoscute în astfel de lucrări, la prima vedere, complet arhaice, precum imaginile evangheliștilor din Evanghelia Lotysh (Simonov) din 1270 (RGB). Tipul fețelor păstrează trăsături cunoscute încă de la sfârșitul secolului al XII-lea, dar dobândesc o mobilitate mai mare, vederi - un focus specific. Mișcările și posturile își pierd convenționalitatea rituală. Artistul așează ferm figurile pe un teren scăzut, arătând în mod deliberat cum tălpile picioarelor trec dincolo de granița cadrului. Țesătura imaginii este construită într-un mod nou tactil și obiectiv: textura picturii devine mai mobilă, albul capătă calitatea unui reflex luminos, pliurile hainelor încep să se separe de

volumul figurii, volumele. se desfăşoară spre fundal şi chiar se scufundă uşor în el.

Adevărat, astfel de lucrări erau încă foarte rare. Au fost create în cele mai mari ateliere locale, în principal din ordinul prinţilor, reprezentanţi de seamă ai clerului şi boierilor. Printre acestea se numără icoana Maicii Domnului a Tronului de la Mănăstirea Tolgsky de lângă Yaroslavl (PT), care este uneori denumită Bolshaya Tolgskaya?. Are monumentalitate şi solemnitate

•' E.S. Smirnova. Icoane ale Rusiei de Nord-Est. Mijlocul secolului XIII - mijlocul secolului XIV.
M., 2004, p. 42-43,191-198.

Sfinţii Ivan, Gheorghe şi Blasius A doua jumătate a secolului al XIII-lea - începutul secolului al XIV-lea
Lemn, tempera. 108,7 x 67,5 cm Muzeul Rus de Stat, Sankt Petersburg

Maica Domnului din Tolga. Yaroslavl Sfârşitul secolului al XIII-lea
Lemn, tempera. 140 x 92 cm
Galeria de Stat Tretiakov, Moscova

armonios combinat cu un sentiment de căldură şi compasiune. Maica Domnului aici nu este o personificare abstractă a „izvorului vieţii", imaginea ei este înzestrată cu trăsături de personalitate. Ea însăşi este dătătoarea de binecuvântări, ocrotitoarea şi „adăpostul" celor persecutaţi, mângâietoarea celor suferinzi. Privirea s-a întors către închinători, aplecarea blândă a capului, pliurile de maforium căzând din genunchi şi aproape trecând dincolo de cadru.

1 G.V. Popov. Icoana Tver din secolele XIII-XV. Sankt Petersburg, 1993, p. 9-18.

icoane, fac aproape real, tangibil sentimentul inseparabilităţii legăturii care există între Maica Domnului şi lume.

Gesturile şi priveliştile personajelor scenelor istorice în numeroase miniaturi care împodobesc manuscrisul Cronicii lui George Amartol din primul sfert al secolului al XIV-lea (RSL)1 se remarcă prin aceeaşi concreteţe vitală. Lista acestui set de evenimente ale istoriei mondiale, tradusă din limba greacă, a fost creată la iniţiativa Marelui Duce Mihail Yaroslavich la Tver. Fiecare miniatură este încadrată şi legată de un anumit loc din text, situat pe toate paginile în două coloane. Ca urmare, o naraţiune literară completă este împărţită în episoade, iar textele sunt asemănate cu semnături care explică imaginile, evaluând cutare sau cutare act. Ideea autorului cu o astfel de ilustraţie se transformă într-o maximă, se îmbină cu imaginea vizuală şi este uşor de reţinut. Există ceva asemănător în ilustraţiile cronicilor bizantine şi vest-europene din a doua jumătate a secolului al XIII-lea - începutul secolului al XIV-lea. Manuscrisul este deschis de două miniaturi „de weekend", una îl înfăţişează pe George Amartol, care şi-a scris eseul la mijlocul secolului al IX-lea, cealaltă reprezentându-l pe prinţul Mihail Yaroslavich de Tverskoy şi pe mama sa Oksinya în rugăciune pe părţile laterale ale tronului lui Hristos. . Este posibil ca manuscrisul comandat de prinţ, care conţine învăţături şi amintiri despre cum Dumnezeu are milă de cei blânzi şi pedepseşte conducătorii mândri şi nedrepţi, să fi putut fi finalizat după moartea sa în Hoardă în 1319 (Oksinya a murit cu câţiva ani mai devreme).). În acest caz, aceste imagini sunt asociate cu glorificarea lor postumă.

Cele mai semnificative lucrări ale direcţiei a doua au ieşit din atelierele care existau la casa mitropolitană. Strâns legată de Constantinopol, metropola avea o idee destul de completă asupra evenimentelor vieţii spirituale şi artistice a capitalei imperiului, deşi nu tot ce s-a întâmplat acolo a fost relevant pentru Rus'. Din Bizanţ au

luat în principal ceea ce era deja stabilit, care reflecta nu interese de moment, ci principale

idei de timp. Triumful Ortodoxiei, revenirea în 1261, după aproape șaizeci de ani de dominație latină, a capitalei Bizanțului la Constantinopol, nu a putut decât să afecteze viața Bisericii Ruse. În esență, sarcini similare ale renașterii spirituale au fost să găsească în ea o înțelegere profundă și o refracție deosebită. În metropolă se maturizează ideile de unitate și renașterea statului a pământului rusesc, este susținută apelul la tradițiile celui mai bun timp în dezvoltarea artei și literaturii Rusiei Kievene și Vladimir-Suzdal, lucrări de drept canonic. , cum ar fi cartea Kormchaya, sunt rescrise și distribuite. Manuscrise și icoane vin aici din Constantinopol, Athos și alte centre ale lumii ortodoxe, aici sunt concentrate cele mai semnificative forțe artistice. Ideea muncii lor în deceniul care precedă momentul transferului metropolei de la Kiev la Vladimir ne permite să obținem un monument unic - icoana Maicii Domnului din Svenska (PT), pictată în jurul anului 1288.
La sfârşitul secolului al XIII-lea, Vladimir, unde în 1299 şeful bisericii ruse, mitropolitul Maxim, şi-a mutat scaunul, a devenit centrul spiritual unificat al Rus'ului. Aici se formulează idei noi și primesc cea mai completă și perfectă întruchipare, de unde diverg până la toate capetele pământului rusesc.
Icoana Maicii Domnului (VSGMZ), creată la începutul secolelor XIV-XIV pentru Catedrala Adormirea Maicii Domnului din Vladimir, cel mai probabil din ordinul său, este asociată cu numele de Mitropolit Maxim. A fost, fără îndoială, o importanță programatică. În ciuda stării de ruină, pictura ne permite să afirmăm că maestrul său cunoștea bine arta bizantină contemporană și, în același timp, era ghidat de principalele sanctuare ale bisericii ruse - imaginile Maicii Domnului și Bogolyubova. În icoana Maicii Domnului Maximovskaya, ideea patronajului ceresc, „cea mai înaltă acoperire”, s-a întins peste metropolă și Vladimir, capitala marilor prinți ruși, a primit o întruchipare extrem de concretă, vizibilă: Mama lui Dumnezeu înmânează omoforionul mitropolitului Maxim, care
care stă pe zidul cetăţii, iar Hristos, care stă în braţele ei, îl binecuvântează.
Anii 1300-1320 au fost pretutindeni marcați de o creștere a dimensiunii construcțiilor din piatră - apărare și biserică, lucrări la decorarea templelor, copierea cărților și crearea de anale locale. Activitățile maeștrilor locali se caracterizează printr-un apel la originile tradițiilor lor – „școli”, atât în arhitectură, cât și în pictură, și în același timp, dorința de a fi conștienți de ceea ce se face în metropolă. În ciuda conservatorismului gusturilor orășenilor, structura figurativă a artei se schimbă fundamental. În vremurile premongole, aproape orice caz de construcție și activitate artistică, indiferent de cine a inițiat ordinul, a devenit un eveniment istoric, un act de „organizare a Bisericii”, intrarea în ea, alăturarea vieții în Dumnezeu. Acum este dorința de a include imagini ale istoriei sfinte în conștiința de zi cu zi a fiecărei persoane, pentru a le face baza gândirii și comportamentului său în viața de zi cu zi.
Hristos cu viitorul Prinț Mihail de Tver și mama sa Oksinya Miniatura din Cronica lui George Amartol. Tver
Primul sfert al secolului al XIV-lea Pergament. 27,8 x 21 cm Biblioteca de Stat Rusă, Moscova
Maica Domnului din Peșteri (Svenskaya) cu venirea Teodosie și Antonie. Kiev în jurul anului 1288
Lemn, tempera. 67 x 42 cm Galeria de Stat Tretiakov, Moscova

1 E.S. Smirnova. Icoanele Rusiei de Nord-Est', p. 65-67, 230-237, fila. 17; EL. Osta-Șenko. Andrei Rublev. Tradiții paleologice în pictura Moscovei de la sfârșitul XIV-lea - prima treime a secolului XV. M., 2005, p. 17-18.

Prima jumătate a secolului al XIV-lea este momentul eliminării definitive și uitării principiilor artei premongole, deși fondul principal al artei centrelor provinciale este determinat, s-ar părea, de
lucrări arhaice, amintind, precum icoanele din Novgorod ale Sfântului Nicolae din viața lui Ozerev (RM) și Minunea lui Gheorghe despre șarpe cu scene din viața sfântului (RM), imagini de la mijlocul secolului XIII. In realitate

Minunea lui George despre șarpele cu viața lui Novgorod
Prima jumătate a secolului al XIV-lea Lemn, tempera. 86 x 63 cm Muzeul Rus de Stat, Sankt Petersburg

sunt mai mult ca lubok-uri viu colorate, ușor de înțeles și ușor de reținut. Fața artei din Novgorod este determinată de lucrările atelierelor orășenești, care lucrau în principal „la cerere”, ghidate de gusturile majorității populației urbane. Maeștrii au încercat să păstreze monumentalismul imaginilor, caracteristic icoanelor antice, dar au fost înclinați către caracteristici lipsite de ambiguitate, au simplificat mult tipul fizionomic, crezând cu ingenuitate că severitatea ascetică neschimbătoare a fețelor, lipsită de trăsături individuale, este cel mai recunoscut semn al sfințeniei. . Printre astfel de creații se numără icoana primei jumătăți a secolului al XIV-lea Descent into Hell from Tikhvin (NGOMZ)1.
Totuși, alături de ele se creează monumente, asemănătoare manuscrisului Psaltirii Hludov (SHM) din al doilea sfert al secolului al XIV-lea, decorat cu miniaturi frumoase și inițiale luxoase. Clientul ei era un anume Simon, cel mai probabil un reprezentant al unei mari familii de boieri, care lua jurămintele monahale. Chipul lui Hristos din miniatura de ieșire repetă întocmai prototipul bizantin de la sfârșitul secolului al XIII-lea de o calitate excelentă, deși imaginile a două soții ghemuite la picioarele lui sunt mai potrivite cu tradiția rusă propriu-zisă2.
Într-adevăr, o trăsătură importantă a artei din acest timp este că procesul de dezvoltare stilistică decurge în principal într-o formă ascunsă și se găsește cel mai adesea în detalii separate, în abateri de la reguli, de la tipologia obișnuită.
Înclinația spre simplitate și în același timp intimitate se manifestă și în arhitectura locală. Atașarea la tipul unui templu cu o absidă cu patru stâlpi, pătrat, mai rar dreptunghiular în plan, rămâne neschimbat. Cu toate acestea, profilul acoperișului și principiul împărțirii pereților variază. Alături de învelișul cu trei lame, cunoscut de la începutul secolului al XIII-lea, există clădiri acoperite cu două pante - „clești”. Așa a fost amenajat acoperișul Bisericii Sfântul Nicolae Albul (1312). Pereții săi sunt împărțiți de omoplați în șuvițe, iar pentru prima dată au fost folosite arcade cu mai multe lame3 ca încununare a fațadelor.
Spre deosebire de Novgorod, suburbia sa - Pskov în secolul al XIII-lea nu avea încă propria stabilitate.
fosta școală originală de arhitectură și artă. Datorită absenței cenzurii spirituale stricte din partea conducătorilor din Novgorod, aici au pătruns cu ușurință o mare varietate de influențe, venite nu numai din Novgorod, ci și din Vladimir, Polotsk, Smolensk, din Galiția-Volyn Rus, chiar din Balcani. și în același timp din Occident - din Lituania, Polonia, Germania. Mediul cel mai activ și influent din Pskov, care a

determinat în mare măsură natura culturii apărute pe solul său, a fost monahismul, care a luat

Nikola cu Kozma și Damian și scene din viața lui Nikola Novgorod. Prima jumătate a secolului al XIV-lea. Lemn, tempera 107,8 x 75 cm.Muzeul de Stat al Rusiei, Sankt Petersburg

1 E.S. Smirnova. Pictura lui Veliky Novgorod.
1976, p. 73-84.
2 O.S. Popov. Arta din Novgorod și Moscova în prima jumătate a secolului al XIV-lea. Legăturile sale cu Bizanțul
M., 1980, p. 38-64.
5 PA Rappoport. Arhitectura veche rusă, p. 135.

Pogorârea Duhului Sfânt asupra apostolilor. 1313
Pictură a peretelui estic al Catedralei Nașterea Fecioarei Mănăstirii Snetogorski din Pskov

participarea la toate treburile lumești, până la întâlniri veche. În viața monahală existau multe trăsături ale vieții lumești, dar ideologia monahală a influențat constant și viața de zi cu zi a orășenilor, care erau gata să respingă în orice moment invazia dușmanilor, punându-și constant speranțele în ambulanța lăcașurilor lor.

Începutul secolului în istoria Pskovului este momentul în care orașul își declară în mod deschis independența politică față de Novgorod. Demonstrarea seriozității intențiilor este însoțită de o serie de acțiuni importante, inclusiv construirea de către posadnik Boris în 1309 a zidului de piatră al orașului Dovmont, transferul cetății Izborsk într-un loc nou și ridicarea în 1311 al Catedralei Nașterea Maicii Domnului din mănăstirea suburbană Snetogorsky1. Acest templu repetă aproape literal planul, dimensiunile și formele catedralei mănăstirii Mirozhsky din secolul al XII-lea. O astfel de copiere, cel mai probabil, ar fi trebuit să indice faptul că rolul principal și autoritatea spirituală a mănăstirii fondate de arhiepiscopul Novgorod și care a fost cea mai mare din Pskov până la începutul secolului al XIV-lea, împreună cu forma arhitecturală împrumutată, aparțin acum mănăstirea, care a fost ctitorită chiar de pskoviți și este fortăreața spirituală a orașului, „patronimia” acestuia.

1 A.I. comedian Cronica de piatră a Pskovului. XII - începutul secolului XVI.M., 1993, p. 69-80.
2 I.B. Golubeva, VD. Sarabyanov. Catedrala Nașterea Maicii Domnului a Mănăstirii Snetogorsk.
M, 2002.

Fecioară cu Pruncul. 1313 Pictură a conchei absidei altarului Catedralei Nașterea Fecioarei Mănăstirii Snetogorski din Pskov

Atmosfera emoționată a vieții spirituale din Pskov este transmisă de picturile murale ale catedralei, create în 13132. În stilul lor expresiv, trăsăturile diferitelor tradiții artistice au fost refractate într-un mod deosebit - de la pictura Nereditsei, care amintește de compoziția mare a Teribilului (oud), până la monumente asociate cu versiunea expresivă a stilului comun în a doua jumătate a secolului al XIII-lea în Balcani, care a primit denumirea de „plastic” în literatura științifică. Influența „stilului plastic”, cu formele sale caracteristice puternice tridimensionale, puterea impresionantă a gesturilor, subliniată de „ portretul" caracteristic fețelor, determină intonația principală a picturii din Pskov. Expresiile faciale intense, ochii larg deschiși, gesturile cu mâinile transmit o dramă specială a picturii, în care totul este subordonat ascultarea, privirea, așteptarea. Toate scenele se desfășoară nu. ca imagini ale evenimentelor, acțiunilor, ci ca imagini

ale dezvăluirii tainelor divine, spectacol care, împreună cu apostolii, în Adormirea și Pogorârea Sfântului Duh, împreună cu cărturarii la Munch și femeile în Înfățișarea unui înger pentru femeile smirnă, deveniți sp cititori.
Ideile care au apărut în picturile murale ale Catedralei Mănăstirii Snetogorsk au fost implementate și în arta altor ruși.
cerul aterizează. Asemănări considerabile cu ele se găsesc, de exemplu, de icoana lui Boris și Gleb (KMRI), pe care cercetătorii o asociază cu Tver1. Maeștrii de la Rostov și-au dat propria interpretare a temei venirii lui Hristos pe lume, a realității suferinței și a morții sale pe cruce în icoana Maicii Domnului Tolgskaya (mică), creată în jurul anului 1314 (Muzeul de Artă Iaroslavl). Sentimentele de compasiune, „tandrețea cordială”2 sunt transmise cu o forță deosebită în ea.
La Rostov, ca și la Iaroslavl, mai puțin decât alte orașe din nord-estul Rusiei afectate de invazia Hoardei, atelierele monahale, suverane și domnești de curte, probabil, nu au întrerupt munca. În al doilea sfert al secolului al XIV-lea, din atelierul suveranului a ieșit un manuscris luxos al Evangheliei Fedorovsky, cel mai probabil comandat de episcopul Prokhor (YAIAMZ). Miniaturi de frunze care îi înfățișează pe Teodor Stratilate și Ioan Teologul cu Prohor ne fac să ne amintim de prețioasele codice din secolul al XI-lea3.
Pe lângă atelierele în care s-au realizat lucrări la ordinul episcopului, principilor, boierilor, la Rostov, centrul unei uriașe eparhii, precum și la Novgorod, existau ateliere de posad în care se pictau icoane atât pentru bisericile locale, cât și pentru pentru mănăstiri foarte îndepărtate din Vologda, Kargopol, Ustyug, Belozerye.
Trăsăturile caracteristice ale școlii de pictură Rostov-Iaroslavl au fost în cele din urmă determinate la începutul secolului al XIV-lea. Meșterii locali gravitează spre efecte intense, dramatice, spre conjugarea formelor picturale și decorative, spre îmbinarea petelor locale de flori de nuanțe dense în pictura hainelor și dezvoltarea tonală fină necontrastată a picturii fețelor. Ele sunt întotdeauna scrise pe sankir întunecat cu tampoane de mult roșu și câteva linii groase albe. Un exemplu în acest sens este pictura icoanei Arhanghelului Mihail (PT), pictată la începutul secolului al XIV-lea ca imagine de templu a Bisericii Arhanghelului Mihail de pe Kotorosl în Iaroslavl. Chipul frumos al tânărului arhanghel oferă o idee vie despre preferințele estetice ale vremii. El este totul o imagine a arderii spirituale, a transformării lumii, un mesager care aduce oameni
Hristos din compoziția Pictura de la mijlocul Rusaliilor de pe peretele estic al Catedralei Nașterea Fecioarei Mănăstirii Snetogorsk din Pskov
1 G.V. Popov. Icoana Tver din secolele XIII-XVII, p. 10-13, fila. 1-5.
2 E.S. Smirnova. Icoanele Rusiei de Nord-Est', p. 47, 225-229, tab. 16.
3 Ibid., p. 78-80.
Fyodor Stratilat Miniatura din Evanghelia Fedorovsky. Moscova sau Yaroslavl
Al doilea sfert al secolului al XIV-lea Pergament. 36 x 25 cm Muzeul-Rezervație de Istorie și Arhitectură Yaroslavl
Regele David și muzicieni Miniatura din Psaltirea Khludov. Novgorod Al doilea sfert al secolului al XIV-lea Pergament. 27 x 18 cm Muzeul de Istorie de Stat, Moscova

Arhanghelul Mihail. Yaroslavl în jurul anului 1300
Lemn, tempera. 154 x 90 cm Galeria de Stat Tretiakov, Moscova
lumina adevărului, mărturisind apropierea ceasului venirii Mântuitorului. Din punct de vedere artistic, această lucrare a maestrului provincial nu este inferioară lucrărilor maeștrilor capitalei, care au îndeplinit ordinele Mitropolitului și Marelui Voievod.

curte. Printre acestea se numără minunata icoană a Mântuitorului pe umăr, păstrată în Catedrala Adormirii din Kremlinul din Moscova. Tipul său iconografic, care a devenit popular în secolul al XIII-lea, se întoarce la imaginile antice din medalioanele care încoronează crucea - Hristos, pe fundalul unei reticule maro, a apărut aici ca Rege al Gloriei, cuceritorul morții. Astfel, s-a afirmat ideea de a-l glorifica ca cap al Bisericii. Scrisă în stilul picturii bizantine la începutul secolelor XIII-XIV, icoana se remarcă prin generalizarea monumentală a formelor. Reflectă cu exactitate chiar spiritul epocii - timpul celui mai dur jug, atrocitățile necontenite ale invadatorilor, incendiile, jafurile, luptele civile sângeroase princiare și, cu toate acestea, în ciuda tuturor, construirea statului în curs, adunarea pământurilor rusești. Idealul moral, care a fost afirmat activ în arta de la începutul secolului al XIV-lea, reflectă idei de putere spirituală și masculinitate, de credință pură și devotament elev față de cuvântul profesorului și disponibilitatea constantă de a-l urma.

Imaginea lui Hristos, plină de liniște curajoasă, rezistență spirituală și măreție, este construită pe contrastul unui principiu volițional puternic, manifestat în simetrie strictă, în inviolabilitatea nezdruncinată, aproape statuară, a întregului și mișcarea interioară ascunsă, care se face pe sine. simțit într-o întorsătură abia vizibilă a umerilor, într-un fard moale al benzii de rulare, calm și chiar strălucire a feței, într-o combinație moale, dar bogată, de culoarea albastră a himation-ului, violet și auriu a chitonului. În apariția sa, creatorul icoanei de la Kremlin a reușit să exprime acea convingere în fidelitatea căii alese, acel patos și maximalismul cerințelor morale, care se bazează pe tradițiile literaturii de predare și predicare bizantină și rusă. Apelul direct al Mântuitorului către viitor, care nu necesită mediere, este în mod remarcabil în concordanță cu cuvintele biblice care au răsunat în învățătura episcopului Vladimir din a doua jumătate a secolului al XIII-lea, Serapion, care a numit: „... frică, tremură, depărtează-te de rău și fă binele. Căci Domnul Însuși a spus: „Întoarceți-vă la Mine și Eu mă voi întoarce la voi.”1

Inventarele Catedralei Adormirea Maicii Domnului mărturisesc că icoana Mântuitorului a stat la mormântul Mitropolitului Petru, care a fondat acest templu în 1326 și a fost îngropat în el. Cercetătorii arhitecturii moscovite, pe baza rezultatelor săpăturilor arheologice și ale izvoarelor scrise, consideră că planul, în care se disting trei vestibule, cu un volum în creștere treptat și tehnica zidăriei din piatră albă tradițională pentru nord-estul Rusiei, semăna cu Catedrala Sf. Gheorghe lui Iuriev Polski. Cu toate acestea, trebuie remarcat că un originar din Galizia Rus', Mitropolitul Petru ar putea indica alte exemple. La începutul secolelor XIII-XIV, maeștrii galici au continuat să construiască în tehnica zidăriei din piatră albă. Printre structurile ridicate de ei se aflau temple cu pronaos exterior și capele-pronaos, ca în Catedrala Adormirea Maicii Domnului, adiacente de la nord și sud la volumul principal. Așa este, de exemplu, Biserica Sf. Nicolae din Lvov2. Petru și succesorul său Mitropolitul Teognost (1328-1353) au făcut eforturi considerabile pentru a menține Principatul Galiția-Volinia „sub omoforionul lor”, dar în acest moment s-au intensificat tendințele de a crea metropole independente subordonate Constantinopolului pe teritoriul său. Împărțirea bisericească a Rus’ a creat condiții suplimentare pentru izolarea culturală a ținuturilor vestice și sud-vestice, care a început încă din secolul al XIII-lea. Monumentele supraviețuitoare arată că, cel puțin în arhitectură, formele stilistice și constructive împrumutate din romanic și gotic capătă o importanță dominantă. Un exemplu este Biserica lui Vasile cu opt petale din Vladimir-Volynsky. Portalul său nordic,

realizat din piatră albă și decorat cu sculpturi, are un capăt de lancet. Diviziunea politică, aderarea la mijlocul secolului al XIV-lea a Rusiei Galice în Polonia și Volyn în Lituania timp de secole au determinat originalitatea căii de dezvoltare a artei pe teritoriile lor.
Alte evenimente politice, dar nu mai puțin grave, au impact asupra culturii, naturii și direcției activității artistice din nord-est iar nord-vestul Rusiei. În aceste decenii, centrul activității politice s-a mutat la Moscova, care a acționat ca un rival constant al lui Tver în lupta pentru posesia mesei marelui prinț. Transferul mitropolitului Petru la Moscova a reședinței sale a avut o importanță decisivă în transformarea micului principat în centrul „adunării pământurilor rusești”. La doi ani de la moartea sa, în 1328, Ivan Kalita a primit eticheta de han pentru o mare domnie, iar în oraș se dezvoltă aproape fără întrerupere construcții intensive din piatră. În 1329, în Kremlin a fost ridicată Biserica Sfântul Ioan al Scării „sub clopote”, adică avea în partea de sus o clopotniță; în 1330 a fost construită Biserica Mântuitorului
spa-uri pe umeri
Prima treime a secolului al XIV-lea Lemn, tempera. 103 x 81 cm Catedrala Adormirea Maicii Domnului a Kremlinului din Moscova
1 Vezi despre asta: EL. Ostașenko.
Andrei Rublev. Tradițiile paleologului din pictura moscovită de la sfârșitul secolului al XIV-lea - prima treime a secolului al XV-lea, p. 18-19-
2 V.P. Vygolov. Despre Catedrala Adormirea Maicii Domnului în anii 1326-1327.
în Kremlinul din Moscova. -Arta rusă veche: Probleme și atribuții. M., 1993, p. 94-109; P.A. Rappoport. Arhitectura veche rusă, p. 109-110.

Biserica Schimbarea la Față de pe Kovalev. 1345
pe Bor, iar trei ani mai târziu - mormântul Marelui Duce, Catedrala Arhanghelului.
În paralel cu ascensiunea Moscovei și slăbirea lui Tver, Pskov primește recunoașterea independenței sale, puterea Novgorodului, care este doar subordonată nominal marelui duce, se întărește. Se transformă într-un fel de republică feudală, își extinde posesiunile pe Dvina, se luptă cu suedezii pentru accesul la Marea Baltică, intră în conflicte militare cu Tver și Moscova. Novgorodienii reconstruiesc Detinets, ridică fortificații de piatră ale Mănăstirii Yuriev, o închisoare de pe partea comercială. În 1342, a fost pus „terem”.
grozav” pentru Vladyka, Catedrala Sf. Sofia este în renovare, iar vechea Biserica Buna Vestire este reconstruită pe Gorodische. Printre templele de piatră care au fost construite în oraș și în mănăstirile suburbane în această perioadă, bisericile exterioare precum Nikola de pe Lipno încă predomină, dar par mai intime. Astfel sunt bisericile Adormirea Maicii Domnului de pe Câmpul Volotovo (1352) și Biserica Arhanghelului Mihail de pe Skovorodka (1355) construită de Arhiepiscopul Moise.
Păstrând compoziția verticală a maselor în ansamblu, bisericile de la mijlocul secolului al XIV-lea par mai ghemuite datorită vestibulelor care le înconjoară. Ei nu domină

deasupra peisajului, dar se îmbină organic cu acesta, devenind o parte indispensabilă a acestuia, precum Biserica Mântuitorului de pe Kovalev (1345), care se distinge prin trei vestibule de dimensiuni diferite și un sistem de acoperire. De fapt, acestea erau temple-capele, concepute pentru o mică comunitate monahală, o familie sau chiar o singură persoană. În ciuda dimensiunilor lor de cameră, toate au tribune

obligatorii ale corului cu două coridoare mici; spațiul lor interior, grație uimitoarei bogății ritmice a combinațiilor de volume, structuri arcuite și deschideri de ferestre, se remarcă prin lejeritate și o varietate nesfârșită de perspective care îl fac. mobil, gratuit și surprinzător de ușor1.
Arhitecții din Novgorod sunt invitați și în alte orașe. Ei au ridicat în 1339 Biserica Arhanghelului Mihail din Pskov și între 1330-1341 Catedrala Nikolsky din Izborsk. Ambele temple au câte o absidă și un design deosebit de bolți în trepte - o inovație inginerească, eventual adoptată la Moscova, la care pskovenii au recurs mai târziu în mod constant2.
Moscova în prima jumătate - mijlocul secolului al XIV-lea, după ce Mitropolitul Petru s-a mutat aici în 1325, moștenește rolul lui Vladimir și devine centrul artistic al Rusiei. Chiar și sub Petru și mai ales sub succesorul său, Mitropolitul Teognost, un grec venit din Constantinopol, în anii treizeci și patruzeci ai secolului al XIV-lea, tipuri, forme, iconografie, caracteristice stilului picturii bizantine, care se dezvoltase până la începutul lui. secolului şi a primit numele de „Paleolog” prin nume, s-a răspândit.stăpânind la acea vreme dinastia imperială. Unele dintre mostrele sale au pătruns în Vladimir, Moscova, Rostov, Novgorod și mai devreme, dar au fost cunoscute în principal doar reprezentanților clerului superior. Acum joacă un rol decisiv în viața artistică a tuturor principatelor ruse, influențând activ munca maeștrilor locali.
Parohiile de artele de picturi murale grecești devin mai dese, apar elevii lor ruși. Se știe, de exemplu, că în 1338, din ordinul arhiepiscopului Vasile, grecul Isaia
„de la un prieten” a pictat Biserica Intrării în Ierusalim din Novgorod. În 1344, din ordinul mitropolitului Teognost, artiștii greci au pictat Catedrala Adormirea Maicii Domnului din Moscova. În același timp, o echipă de maeștri ruși, comandată de prințul Simeon cel Mândru, decorează cu fresce Catedrala Arhanghelului de la Kremlin. Un an mai târziu, ucenicii grecilor împodobesc cu picturi biserica mănăstirii Mântuitorului de pe Bor din Kremlin, iar în 1346, probabil, au pictat și biserica Kremlinului Sfântul Ioan al Scării.
Forme ale artei paleologilor, principiile sale compoziționale sunt asimilate ca elemente ale unui limbaj înțeles în toate
1AI. comedian Biserica Adormirea Maicii Domnului de pe câmpul Volotovo: relația dintre canon și creativitate. -Arta Rusă Veche: Bizanț, Rus', Europa Occidentală: Artă și Cultură, p. 230-244.
2 AI. comedian Cronica de piatră din Pskov, p. 80-97.
Biserica Adormirea Maicii Domnului pe câmpul Volotovo. 1352 Recreere

Icoane ale nivelului festiv al Hagia Sofia din Novgorod. 1341
Învierea lui Lazăr
Lemn, tempera. 61,5 x 48 cm
Ascensiune
Lemn, tempera. 62 x 47 cm Rezervația Muzeului Unit al Statului Novgorod
1 G.N. Bocharov, V.P. Vygolov.
Alexandru Sloboda.
M, 1970, p. 17-20, ilustr. 1-26.
părți ale lumii ortodoxe. O latură importantă și atractivă a acesteia a fost capacitatea de a reprezenta viața spirituală nu numai în forme absolute, parcă monumentalizate, ci în cursul, dezvoltarea, formarea ei. Conceptul statuar de artă al secolului al XIII-lea se înmoaie, artiștii sunt din ce în ce mai atrași de posibilitatea de a transmite mișcare, o gamă diversă de sentimente. Intonațiile imperative ale instrucțiunii dispar, granița dintre spațiul sacru al icoanei și lumea în care se află persoana care se roagă dispare. Pictura noii etape a stilului se

caracterizează prin compoziții cu mai multe figuri, unghiuri puternice, spațiu deschis și adânc, în construcția căruia sunt folosite elemente de perspectivă, saturate cu reflexii de culoare, o gamă coloristică care pâlpâie de lumină.
Toate acestea erau deja bine cunoscute de artiștii care au creat în 1336 porțile pentru Catedrala Sf. Sofia din Novgorod1. Plăcile de aramă ale porților sunt decorate cu imagini cu scene din Vechiul și Noul Testament, pilde, figuri de sfinți, executate în tehnica țintirii oarbe. Aici este înfățișat și clientul porților, Arhiepiscopul Vasile. Cu o libertate și o spontaneitate remarcabile, maeștrii din Novgorod au adaptat lovitura de aur pentru a transmite mișcări violente, expresii faciale, gesturi. comoves, la imaginea cascadelor de pliuri grele, suprafața unui bloc de marmură, modele de țesături. Fiecare placă este o compoziție complet independentă, plină de multe detalii, concepută pentru vizionare pe termen lung. Începutul învățăturii morale, caracteristic acestei arte, este dezvăluit de imagini precum Cântarul spiritual, Kitovras cu regele Solomon, Pilda dulceții lumii. Ilustrațiile de cărți, inclusiv cele din Rusia de Vest, precum Evanghelia Lavrishchev (Muzeul Național, Cracovia), le-au servit drept model.
O serie de lucrări de pictură cu icoane din Novgorod, miniaturi și artă aplicată se învecinează cu Porțile Vasilyevsky, în care stilul picturii bizantine primește o interpretare specifică Novgorodului, lipsindu-l de idealitate, abstracție speculativă. Artiștii sunt fascinați de ideea unui impact impresionant, emoțional și vizual-obiectiv asupra privitorului și încearcă să o implementeze cu hotărâre, deseori imperioasă și grosolană, dar întotdeauna cu o franchețe captivantă. Printre aceste monumente se numără Evanghelia din colecția lui Khludov (GIM) cu imagini mari, asemănătoare icoanelor, ale evangheliștilor, icoane festive ale iconostasului Sofia.

catedrală, pictată în 1341 (NGOMZ), porți realizate în tehnica ridicării aurului, din colecția N.P. Lihaciov (Muzeul de Stat al Rusiei), primul strat al picturii Bisericii Adormirea Maicii Domnului de pe câmpul Volotovo din anii 13501.
Desigur, la mijlocul secolului, chiar și la Novgorod, stilul paleolog al lucrării a indicat statutul său social înalt, semnificația sa sacră excepțională. În paralel cu acestea, există produse ale meșterilor locali concepute pentru gusturi mai puțin pretențioase. Printre acestea se numără icoana Nașterii Maicii Domnului din colecția S.P. Ryabushinsky (TG), unde figurile masive mari situate în planuri spațiale diferite sunt combinate într-o compoziție printr-un ritm ornamental condiționat de linii de contur și pete mari locale de culoare. Dar chiar și în ea se pot găsi semne ale cunoașterii pictorului de icoane cu stilul artei bizantine moderne. În special, acest lucru se manifestă în întoarcerile caracteristice ale figurilor, situate nu frontal, ci pe jumătate întoarse către privitor.
În același rând, poate fi amplasat un astfel de monument de „artă posad” precum o cruce votivă sculptată, realizată în 1359 la ordinul locuitorilor străzii Ludogoshchaya din Novgorod (NGOMZ)2. În sulurile sale complexe, sunt introduse imagini cu Deesis, Răstignirea, bătrânul Gherasim cu un leu, profetul Ilie cu un corb, Samson rupând gura unui leu, Fiodor Tiron cucerind un șarpe, contopindu-se cu ele. Sub mâna unui cioplitor, toate aceste imagini, tradiționale pentru iconografia creștină, capătă uneori caracterul de motiv pur decorativ.
În același timp, ornamentul are și o semnificație simbolică profundă. În inima ornamentului de răchită, iubit de novgorodieni, se află motivul liniilor intersectate în formă de cruce, ca și cum ar spune că crucea este structura primară a întregii lumi create de Dumnezeu, baza materiei,

țesătura pe care o dă. viață. Liniile care se împletesc și se desfășoară, care amintesc fie de brâuri, fie de lăstarii de viță de vie, vorbesc despre unitatea universului și despre faptul că toate ființele vii se supun legii reînnoirii și renașterii eterne.
Artiștii folosesc pe scară largă ornamentul în diferite forme de artă. Loc special
Porțile Vasilyevsky în portalul sudic al Catedralei Pokrovsky din Aleksandrov. 1336
Detaliu: Regele David ducând Chivotul Legământului la Ierusalim
1 O.S. Popov. Arta din Novgorod și Moscova în prima jumătate a secolului al XIV-lea. Legăturile sale cu Bizanțul, p. 173-213;
L.I. Rahati. Pictura monumentală a lui Novgorod al XIV-lea-
secolele XV. M, 1987, p. 15-16, fila. 3-8.
2 V.N. Lazarev. Arta bizantină și veche rusă.
Articole și materiale. M., 1978, p. 181-195.

Nașterea Maicii Domnului Novgorod. Mijlocul secolului al XIV-lea Lemn, tempera. 113 x 75 cm Galeria de Stat Tretiakov, Moscova
Ne. 157:
Nikola Zaraisky și apostolul Filip. Novgorod. Prima jumătate a secolului al XIV-lea. Lemn, tempera. 51 x 42 cm Galeria de Stat Tretiakov, Moscova
1 AB. Ryndin. Salariul Evangheliei lui Simeon cel Mândru. - Arta rusă antică: carte scrisă de mână. M., 1972, p. 172-188.
2 Biblioteca de literatură rusă veche, vol. 6,1999, p. 42-49.
ocupă în munca maeștrilor privilegiați - „suveranul parob-kov”, lucrând la decorarea cărților în scriptorium la curtea arhiepiscopului Novgorod. De aici vin cărți la comandă, decorate cu căciuli și inițiale de ornament împletit, inclusiv monștri care își mușcă propriile coadă, grifoni, figuri stilizate de oameni: ținând plase, cântă la harpă, beau dintr-un corn. Deși multe dintre aceste motive sunt împrumutate din manuscrisele bizantine și vest-europene, ele
intră în decorul cărților liturgice și „a patra” ca ecourile elementelor artei populare orale.
Aceleași două tradiții — pro-bizantină și mai tradițională, „indigenă” — coexistă în arta altor mari centre de artă. Fără îndoială, din atelierul Mitropoliei, unde s-a cultivat arta artiștilor greci, a venit icoana Mântuitorului Ochiul Strălucitor, care este păstrată în Catedrala Adormirea Maicii Domnului din Kremlinul din Moscova. În comparație cu Mântuitorul de pe umărul începutului de secol al XIV-lea, reprezintă o imagine a unei vieți spirituale profunde și intense, la care privitorul trebuie să se alăture prin contemplare prelungită. Trăsăturile asimetrice ale feței, ritmul neliniștit al liniilor care par să eludeze ochii, lumina care nu este asociată cu forma plastică, creând în jurul ei un fel de aureolă de raze albe, albastre și aurii-ocru, evidențiază privire directă și serioasă a unei persoane în fața căreia calea suferinței fizice și a realizării morale înalte.
Într-o manieră mai tradițională, pictura icoanei Ostia lui Avraam (Treimea Vechiului Testament) din Catedrala Adormirea Maicii Domnului a Kremlinului din Moscova și miniaturile Evangheliei de la Siisk (BAN, Muzeul Rusiei) - Plecarea Apostolilor pentru predică și Adorarea Magilor - pictată la ordinul lui Ivan Kalita în 1340. Deși nu există multe semne externe ale impactului stilului artei paleologilor asupra operei acestor, cel mai probabil, maeștri princiari, modul de scriere a lor este inferioară ca complexitate față de lucrări precum Spas the Yaroe Oko, ele sunt similare în principalul: în ambele, claritatea caracteristicilor individuale, variabilitatea expresiilor fețelor, posturilor, gesturilor depășește cu desăvârșire fosta stabilitate canonică a trăsăturilor tipului ideal de sfințenie. Sfinții, parcă, sunt chemați din nou să intre

în lumea pământească pentru a o transforma cu isprăvile lor, lumina credinței, propovăduirea Evangheliei. Cele cerești și cele pământești sunt cu siguranță ascuțite, față în față unul cu celălalt.
La mijlocul secolului al XIV-lea, tema jertfei, suferința pe cruce devine din nou relevantă. De regulă, este combinat cu un sentiment puternic, uneori chiar extatic, de credință personală. expresie expresivă

mișcările spirituale corespundeau stilului epocii atât de mult încât reflectarea lui poate fi găsită chiar și în operele de artă aplicată. Așa este Răstignirea gravată pe capacul cadrului Evangheliei lui Simeon cel Mândru (1344, RSL)1.
După cum s-ar putea crede, icoana lui Boris și Gleb din colecția lui N.P. este asociată cu Moscova. Lihaciov (RM). Simetria heraldică, acordurile puternice colorate, combinând cinabru și lapislazuli albastru închis cu un fundal auriu, subliniază expresia hotărârii interioare citită în chipurile prinților. Ochii lor sunt îndreptați către lume, din care au acceptat o moarte dureroasă, dar odată cu ea și o coroană de martir. Patosul înalt al isprăvii jertfei transmite în mod elocvent gestul foarte expresiv al tânărului Gleb, cu ambele mâini acceptând și apăsând la piept atât sabia, asemănată cu o cruce, cât și crucea martirului, care este o armă a biruinței asupra morții. Trăsăturile stilistice ale picturii acestui monument găsesc analogii în lucrările maeștrilor greci și sud-slavi din aceeași perioadă, cum ar fi pictura mănăstirii Lesnovo din Macedonia (1348).
Aprofundarea ilustrativă, claritatea didactică a artei de la mijlocul secolului al XIV-lea, care păstrează patosul de a demonstra imaginile ideale ale sfințeniei și evenimentele eroice ale Istoriei Sacre, care au fost înzestrate cu trăsături de viață reală, încep treptat să intre în conflict cu cele idei teologice și căutări morale care au capturat în anii 1320-1340 și au stârnit Bizanțul și întregul Orient ortodox, dând naștere acolo unor dispute acerbe cu privire la posibilitatea comunicării personale între om și Dumnezeu. Aceste dispute, care au ajuns până la Rus', sunt cunoscute în istorie sub numele de isihast, sau „palamit”, sub numele de Grigore Palama, Arhiepiscopul Tesalonicului, care a intrat într-o controversă cu călugărul calabrian Barlaam pe această temă. a naturii luminii văzute de apostoli pe Muntele Tabor în timpul Schimbării la Față a Domnului. Esența lor a constat într-o înțelegere diferită a măsurii în care principiul uman „creat” este implicat în divin, „necreat” și, eventual,
fie că este comuniunea omului cu slava divină, fie dacă există o barieră de netrecut între Cer și Pământ
Această controversă a fost reflectată în celebra Epistolă a Paradisului a Arhiepiscopului de Novgorod Vasily către Episcopul de Tver Fyodor, scrisă în jurul anului 1347. Spre deosebire de Fedor, care credea că există doar un „paradis mental”, adică idei ideale, a căror esență este cuprinsă doar prin reflecția și experiența unei vieți spirituale înalte, Vasily a susținut că paradisul există cu adevărat, „în est”. , poate fi văzută cu ochii trupești , și nu numai în imaginație, și citează mărturiile „martorilor oculari”2.
Ca și în Bizanț, în Rus ideile de isihasm au avut un impact puternic asupra artei, care a afectat structura figurativă a celor mai buni
Carver Yakov Fedosov
Crucea comemorativă Ludogoshchensky. 1359
Sculptură în lemn
230 x 187 cm
Rezervația Muzeului Unit al Statului Novgorod

lucrări de arhitectură și pictură din a doua jumătate a secolului al XIV-lea.
Pe lângă marile centre de cultură, ale căror origini ale tradițiilor artistice se încadrează în perioada premongolă, în a doua jumătate a secolului al XIII-lea în teritoriile din Nord, care sunt incluse în orbita economică și politică. interesele lui Novgorod, Rostov și începând din prima jumătate a secolului al XIV-lea și Moscova au apărut maeștri veniți din aceste orașe, iar apoi ateliere, unde tradițiile metropolei sunt supuse unui fel de interpretare locală. Avanposturile aflate în procesul acestei „colonizări artistice" ciudate sunt câteva sute orașe mari, cum ar fi Belozersk, Vyatka, Veliky Ustyug și mănăstiri precum Spassky de pe lacul Kubenskoye. Practica copierii mostrelor autorizate aduse din orașele mari și imitarea stilului acestora este larg răspândită aici.
În ciuda oarecare stângăcie provincială, care se reflectă în încălcarea proporțiilor figurilor, planeitatea formelor, pofta de ornamentalism, din lucrările create în Nord, se poate afla întotdeauna cu ce centru artistic fie pictorul de icoană însuși, fie au fost asociate icoane care i-au servit drept modele. Deci, influența lui Novgorod este ușor de recunoscut în stilul icoanei lui Nikola Zaraisky și apostolului Filip din satul Telyatnikova din Obonezhie (TG); autorul Catedralei Arhanghelului Mihail de la Mănăstirea Arhanghelului din Veliky Ustyug la sfârșitul secolului al XIII-lea (GRM) a fost, fără îndoială, crescut în tradiția picturii icoanelor de la Rostov, la fel ca și contemporanul său mai tânăr, care a pictat icoana monumentală Pogorâre. în Iad din cimitirul lui Chukhchenem pe Dvina de Nord (TG). Exemple de copii simplificate din exemplarele de la Rostov și Novgorod din secolul al XIII-lea sunt icoanele din nivelul de jumătate de lungime Deesis din prima jumătate a secolului al XIV-lea, găsite în cimitirul Vazentsy de pe Onega (GE) și din secolul al XIV-lea Maica Domnului Hodegetria din Teritoriul Vologda (TG). Acesta a fost stratul de artă pe baza căruia puțin mai târziu, în a doua jumătate a secolului al XIV-lea și în secolul al XV-lea, s-a născut și s-a dezvoltat un fenomen artistic, care a primit denumirea de „litere nordice" în literatura științifică.
Majoritatea monumentelor picturii icoanelor, corelate cu conceptul de „litere nordice", au trăsături caracteristice operelor de „artă țărănească" sau de artă populară. Înmulțirea și distribuția lor s-a datorat apariției unui nou și foarte extins strat de clienți, asociat în principal nu cu mediul urban, ci cu mediul rural. Gusturile, ideile, interesele și nevoile sale devin acel factor și stimul, sub influența căruia, pe fondul culturii clasice cu origini bizantine, în interacțiune complexă cu aceasta, începe să se formeze propria sa cultură artistică „comună".
A doua jumătate a secolului al XIII-lea - mijlocul secolului al XIV-lea
159
Boris și Gleb. Moscova Mijlocul secolului al XIV-lea Tempera pe lemn 143 x 95 cm Muzeul Rus de Stat, Sankt Petersburg
Ne. 158:
Trimiterea apostolilor la predică în miniatură de la Siysky
Evanghelii. Moscova. 1339 Pergament. 31,4 x 24,5 cm Biblioteca Academiei Ruse de Științe, Sankt Petersburg
A salvat ochiul de foc. Moscova mijlocul secolului al XIV-lea Lemn, tempera
100 x 77 cm
Catedrala Adormirea Maicii Domnului a Kremlinului din Moscova

Arta ascensiunii Moscovei. A doua jumătate a secolului al XIV-lea - prima treime a secolului al XV-lea

În a doua jumătate a secolului al XIV-lea, odată cu creșterea teritoriului și a puterii politice a Moscovei, ai cărei prinți practic au moștenit masa marelui prinț, autoritatea sa spirituală ca capitală a bisericii Rusiei a crescut de multe ori. Acest lucru a fost în mare măsură facilitat de evenimente tragice - moartea din cauza ciumei Mitropolitului Teognost, Marelui Voievod Simeon cel Mândru, a celor doi fii ai săi și a fratelui Andrei în 1353 și șase ani mai târziu moartea celui de-al doilea fiu al lui Ivan Kalita, Marele Duce Ivan Ivanovici. În 1359, mitropolitul Alexei a devenit regent sub tânărul prinț Dmitri Ivanovici, în mâinile căruia s-a concentrat puterea spirituală și politică de câțiva ani. În timpul domniei sale, legăturile cu Patriarhia Constantinopolului devin deosebit de puternice. Mitropolitul inițiază o reformă majoră a vieții monahale, legată de introducerea unui statut strict al Ierusalimului care reglementează rutina sa și încurajează înființarea mănăstirilor cenobitice. În timpul șederii sale la catedră, numărul mănăstirilor se înmulțește de mai multe ori, ele se transformă în adevărate cetăți ale culturii spirituale, ale livreștilor și ale educației morale a poporului. Sub el, și în mare măsură datorită lui, începe activitatea spirituală și morală a Sfântului Serghie de Radonej. Idealurile apărate de fondatorul Mănăstirii Treimi de lângă Moscova primesc recunoaștere în întregime rusească, găsind numeroși apologeți și adepți. Întemeierea și construirea mănăstirilor se desfășoară peste tot. Din păcate, pe teritoriul Rusiei de Nord-Est nu s-a păstrat nici măcar un monument de arhitectură din al treilea sfert al secolului al XIV-lea. Dar sursele scrise și dovezile materiale indică faptul că în anii 1360-1370, construcțiile și artistice
activitatea naturală, mai ales la Moscova, s-a remarcat prin intensitatea ei. În 1367-1368, pe locul unuia de lemn a fost ridicat un Kremlin din piatră albă, iar orașul de piatră și bisericile monahale au fost construite. Printre acestea se numără și Catedrala Spassky a Mănăstirii Andronikov, ctitorită de mitropolit în jurul anului 1360 în amintirea eliberării miraculoase din naufragiu și care a devenit în curând un centru major al cărții; catedrala și trapeza Mănăstirii Chudov - reședința suveranului la Kremlin (1365). În afara Moscovei, mitropolitul Alexei a fondat în jurul anului 1370 catedrala Mănăstirii Buna Vestire din Nijni Novgorod; este considerat și ctitorul mănăstirii Constantino-Eleninsky de lângă Vladimir.

Cea mai mare parte a monumentelor de artă din acea vreme au fost distruse de numeroase incendii de la Moscova. Abia în 1382, în timpul capturii acesteia de către Khan Tokhtamysh, au pierit multe vase și „veșminte bisericești”, icoane și cărți, demolate pentru conservare în bisericile catedrale din Kremlin. Cronicarul relatează că cărțile erau „până la potecă (adică până la acoperiș. - LL.) naos .. și atunci lipsea totul”1. Lucrările individuale de pictură, cusut, sculptură, carte și bijuterii au ajuns până la noi, permițându-ne doar parțial să judecăm natura artei acelei epoci. În ciuda tuturor diferențelor existente, ele sunt unite de deschiderea emoțională, absența completă a elementelor de idealizare și reprezentativitatea solemnă.

Printre astfel de monumente se numără icoana lui Boris și Gleb călare de la Catedrala Adormirea Maicii Domnului (TG) de la Kremlin. Alegând o iconografie rară a prinților-călăreți, repetând imaginile sfinților războinici ecvestre - George și Dmitry, artistul a subliniat tema „calei”, adică urmând preceptele și calea de viață sacrificială a Mântuitorului. Doar în cadrul acestei semantice

Boris și Gleb călare. Moscova A doua jumătate a secolului al XIV-lea
Lemn, tempera. 128 x 75 cm Galeria de Stat Tretiakov, Moscova

1 MD Priselkov. Cronica Trinity. M.-L., 1950, p. 423.

Frescuri în Biserica Adormirii Maicii Domnului de pe câmpul Volotovo.
1363 Fotografii din 1909-1910
Maica Domnului de la scena Înălțării Domnului. Detaliu
Pictura peretelui nordic Arhanghelul Mihail. Pictura de detaliu a boltii sudice
1 G.I. Vzdornov. Bolotov. Frescuri în Biserica Adormirii Maicii Domnului de pe câmpul Volotovo de lângă Novgorod. M., 1989.
2 T.V. Gros. Catedrala Adormirea Maicii Domnului a Kremlinului din Moscova.
La aniversarea a 500 de ani de la monumentul unic al culturii ruse. M, 1979, tab. 80-81.
3 G.I. Vzdornov. Frescuri de Teofan Grecul în Biserica Schimbarea la Față din Novgorod.
M, 1976.
context, se poate percepe corect sensul mișcării nesfârșite de durată și ascensiune a prinților martiri. „Intrați în partea de sus”, dovadă dealurile care le înconjoară, luminate de reflexe de lumină și culoare, care, asemenea aerului, umple întreg spațiul picturii, ei primesc binecuvântarea lui Hristos, care se află lângă ei, deși ei. nu-l vezi. Realitatea prezenței divine este evidențiată de starea de ascultare sensibilă în care se află frații, iar efectul unei străluciri blânde de lumină care vine din adâncurile fondului auriu, le cade pe fețe și pe haine, le pătrunde în pliuri. a țesăturii, fuzionează cu cea mai colorată materie, transformând-o.
Artistul intonează subtil ipostazele și gesturile sfinților, care sunt prezentați aici ca protectori ai pământului rusesc, paznicii lui vigilenți, mereu treji. Încrederea cu care se dezvăluie privitorului sentimentul spiritual cel mai lăuntric care îi unește pe frați ar fi trebuit să-l pregătească pentru o părtășie îndelungată și plină de rugăciune. „Carmalitatea” – una dintre cele mai importante calități ale culturii artistice naționale – s-a manifestat aici pentru prima dată deschis ca o proprietate indispensabilă a idealului moral și estetic. Acest lucru în exterior discret
idealul unei vieți spirituale concentrate, întruchipat în imaginile fraților martiri, anticipează acele căutări morale și artistice care au marcat viața Moscovei la sfârșitul secolului al XIV-lea și începutul secolului al XV-lea.
Faptul că noua tendință stilistică s-a răspândit nu numai la Moscova, ci și în toate centrele majore ale Rusiei, este dovedit de frescele Bisericii Adormirea Maicii Domnului de pe Câmpul Volotovo, care a murit în timpul Marelui Război Patriotic, ansamblu. remarcabil prin meritele sale artistice. Pictura templului unei mici mănăstiri, un loc de singurătate în rugăciune pentru conducătorii din Novgorod, a fost creată din ordinul arhiepiscopului Alexei în 13631. Aerisit, usor, stralucitor cu tonuri transparente, pictura intra usor si natural in spatiul templului, colorand, insufletindu-i si imbogatindu-i atmosfera. Arhitectura este atât de activ atrasă în structura compozițională a imaginilor încât devine partea lor organică, mediul în care se dezvoltă mișcarea. Planurile pereților par să dispară, fundalul albastru al scenelor se extinde, devenind ca un mediu aerisit, cerul. Spațiul plin de lumină al naosului este interpretat ca un loc al cunoașterii adevărului, al înțelegerii spirituale.

Întreaga pictură este pătrunsă de un sentiment general de slăbiciune interioară și inspirație, care este percepută ca un dar al credinței sincere și pure. Toate figurile sunt acoperite de un puternic impuls

emoţional. Apar în ture puternice, gesticulând activ, fețe care exprimă o gamă variată de experiențe. Creatorii picturii nu se lasă duși de detalii, modul de a scrie este schițat și extrem de generalizat. Dacă artiștii generației anterioare au reprezentat fiecare eveniment ca pe un fapt care a avut deja loc în istorie, atunci maeștrii frescelor Volo-Tovo sunt animați de dorința de a face pe toți cei care intră în templu un adevărat martor și participant la evenimentele prezentate. , urmându-i pe profeți, apostoli, martiri, pentru a vedea adevăratul sens a ceea ce se întâmplă. Ca un fel de cheie a picturii din camera de sub coruri, există o imagine a unei pilde despre „un anume stareț care nu L-a recunoscut pe Hristos în chip de rătăcitor”. Tema cunoașterii celui mai lăuntric, o atenție deosebită la viața spirituală interioară a unei persoane se reflectă și în minunatele portrete ktitor ale fondatorului templului, Arhiepiscopul Moise și clientului pentru pictura catedralei, Arhiepiscopul Alexei, prezentate pe peretele de sud al templului de pe laturile tronului Maicii Domnului.

Pictura Bolotovo, în ciuda o serie de caracteristici specifice inerente acesteia, nu este o operă de artă exclusiv locală. Acest lucru este dovedit nu numai de asemănarea cu icoana lui Boris și Gleb călare de la Catedrala Adormirea Maicii Domnului a Kremlinului din Moscova, ci și de prezența în ea, pe lângă inscripțiile rusești și grecești, precum și dovezile disponibile ale lucrării. în Novgorod, împreună cu stăpânii locali ai imigranților din Grecia și țările slave de sud. În special, li se poate atribui paternitatea icoanei monumentale Lauda Maicii Domnului cu acatist, care se păstrează acum în Catedrala Adormirii din Kremlinul din Moscova2. Pictată, cel mai probabil, în același timp cu frescele lui Bolotov, se pare că a ajuns la Moscova împreună cu alte icoane venerate preluate din Novgorod în 1570 de Ivan cel Groaznic.

Dar, desigur, cel mai semnificativ fapt de cooperare între masele locale și extraterestre

Terov este un raport al cronicii despre opera din Novgorod a marelui artist bizantin Teofan Grecul. În anul 1378, din porunca „boierului iubitor de Dumnezeu Vasily Danilovici” și a tuturor locuitorilor străzii Ilyina, a pictat Biserica Mântuitorului, una dintre cele mai semnificative de pe partea de comerț a orașului3.

Acest templu înalt, cu o singură cupolă și o singură absidă, cu un contur cu trei lame al acoperișului fațadelor, fondat în 1374, este un tip de construcție care a devenit cel mai comun în Novgorod de la sfârșitul secolului al XIII-lea. Cu toate acestea, arhitecții care l-au ridicat au reușit să creeze o imagine arhitecturală cu totul deosebită. În comparație cu bisericile de același tip, dar construite puțin mai devreme, precum Biserica Fiodor Stratilat de pe Ruche (1360-1361) și Biserica lui Petru și Pavel de pe Slavna (1367), care au dimensiuni similare, Biserica al Mântuitorului

Frescuri în Biserica Adormirii Maicii Domnului de pe câmpul Volotovo

Fotografii din 1909-1910

Arhanghel. Detaliu. Pe la 1352

Pictura abside

răstignire. 1363

Picturi pe peretele de nord

Ne. 165:

Teofan Grecul. Pantocrator. Arhangheli și serafimi. 1378 Pictură pe cupola Bisericii Schimbarea la Față a Mântuitorului de pe strada Ilyin din Novgorod

remarcată prin verticalismul accentuat al compoziţiei. Arcurile multilame ale fațadelor, disecate de verticalele lamelor, se ridică mai abrupte, nișele și ferestrele sunt distribuite în perdelele pereților în așa fel

încât să creeze impresia unei mișcări neîncetate de urcare, trecând de la unul. nivel spațial la altul, ducând privirea dincolo de învelișul material al clădirii. Este ca și cum ar fi asemănat cu Muntele Tabor, pe care Hristos i-a ridicat pe ucenici și unde a fost transfigurat înaintea lor.

Biserica Schimbarea la Față de pe strada Ilyina
în Novgorod. 1374
Vedere dinspre sud-est

Arhitecții au folosit cu pricepere decorul, disimulând masa grea de piatră a peretelui cu acesta, interpretând-o ca o coajă subțire, deși puternică, acoperind și înglobând miezul spațial al templului. Cruci în relief ieșind din perete, sprâncene cu mai multe lame, care împreună cu ferestrele și nișele formează compoziții decorative complete, par a fi suspendate, plutind în aer, și nu fixate în grosimea zidăriei. Impresia de subțire a peretelui este întărită de ferestre ascuțite în formă de fante, ca și cum ar fi tăiat prin acesta, și motivul unui aler ajurat în părțile superioare ale șuvițelor centrale ale fațadelor. Dezvăluind spațiul interior secret, amintindu-l, captivează privirea în adâncurile interiorului.

Intrând în templu, privitorul se găsește imediat în spațiul central al cupolei. Zidurile o înconjoară, fără a-i dezmembra sau distruge integritatea. Înalt, nedespărțit de suporturi, așa cum era în biserica lui Teodor Stratilates, este asemănat cu un uriaș stâlp de aer, a cărui grosime este tăiată cu un efort vizibil de raze înguste de lumină. Posibilitatea de mișcare într-un astfel de interior era extrem de limitată. Ea capătă semnificația unui act pur simbolic de intrare în sfânta sfintelor, unde sentimentul apropierii lui Dumnezeu este trăit în mod deosebit cu intensitate, într-o atmosferă de contemplare concentrată și tăcere.

Teofan Grecul, începând să picteze acest templu, construit la periferia nordică a lumii ortodoxe, nu a putut să nu ia în considerare caracteristicile sale arhitecturale, care nu au analogii în arhitectura Bizanțului și a țărilor slave de sud. Desigur, a fost fascinat de oportunitatea unică, folosind înălțimea uimitoare a interiorului, de a se juca cu tema ascensiunii spirituale a omului și a coborârii Duhului Sfânt pe pământ. Acest lucru este dovedit de întreaga structură a picturii și chiar de inscripția cu cuvinte preluate din Psalmi (Ps. 101: 20-21), care înconjoară medalionul lui Hristos Pantokrator în skuf-ul capului, care vorbește despre Dumnezeu, gata să coboară din cer pentru a mântui omenirea din legăturile morții: „Căci Domnul S-a închinat de la înălțimea Sfântului Său Domnul, de la cer până la pământ la vedere, <să audă suspinele celor înlănțuiți, să hotărască (adică să eliberare. - 7LZ7.)

Teofan Grecul. Ilie profetul
Detaliu. 1378
Fresca tamburului cupolei Bisericii Schimbarea la Față a Mântuitorului de pe strada Ilyin din Novgorod

fiii celor uciși” (care au devenit prada morții. -7 / J7.). Motivele unui munte, un loc înălțat, o lumină care coboară de sus sunt elementele cele mai importante ale poeticii artei lui Teofan. Ele dezvăluie, de asemenea, designul iconografic al aproape fiecarei scene și picturi în general. Ideea reunirii omenirii cu Dumnezeu, readucerea ei la starea de dinainte de cădere, este ilustrată clar de imaginile maiestuoase ale drepților Vechiului Testament - Adam, Abel, Set, Enoh, Noe, Melchisedec, Ilie

Profetul și Ioan Botezătorul, prezentat în pilele tobei de cap sub medalionul cu Pantocratorul. Iar scenele situate pe bolțile și lunetele naosului (s-au păstrat fragmente din Nașterea lui Hristos, Prezentarea, Botezul, Înălțarea și Pogorârea Sfântului Duh) au apărut în fața privitorului nu ca episoade succesive ale povestirii Evangheliei, ci ca un singur eveniment integral, ca o imagine grandioasă a transformării energiei divine din lume. Revenind la contemplarea acestui tablou, o persoană devine involuntar un martor al teofaniei - un moment teribil și solemn al apariției lui Dumnezeu în lume care zguduie sufletul. Amploarea spectacolului care se desfășoară în fața privitorului
corespund mărimii impresionante a compoziţiilor.
Pictura capelei Treimii, situată în camera de nord-vest de pe corurile templului, s-a păstrat cel mai bine. Așezat în grosimea stâlpului, seamănă cu chilia unui anahoreț care a respins lumea pentru a fi într-o comuniune permanentă în rugăciune cu Dumnezeu. Această imagine a spațiului este pe deplin în concordanță cu imaginile marilor asceți aflați pe pereții săi, care au fost onorați să vadă lumina „energiilor divine” emanând de pe tronul Sfintei Treimi. Artistul a plasat imaginea Treimii Vechiului Testament pe peretele estic al capelei.
Lumina umple întreaga pictură a Bisericii Mântuitorului de pe Ilyin, atât compoziții, cât și figuri individuale. Teofan îl înțelege și interpretează nici măcar ca pe un mediu, ci ca pe o forță care influențează o persoană din interior, modelând, luminându-i întreaga înfățișare. Lumina se poate revărsa în fluxuri sau se poate transforma în cele mai subțiri fluxuri, se poate întinde sub formă de linii perfect drepte, triunghiuri, mișcări ascuțite pe haine și mici mișcări de alb aplicate cu mișcări precise ale pensulei - pe fețe, șuvițe de păr, vârfurile degetelor . Pustnicul Macarie din Egipt este plin de lumină,
Teofan Grecul. Adam. 1378
Pictură a tamburului cupolei Bisericii Schimbarea la Față a Mântuitorului de pe strada Ilyin din Novgorod
Teofan Grecul. Stiliti
Simeon cel Tânăr și Simeon
Senior. 1378
Pictura peretelui sudic al culoarului Treimii al Bisericii Schimbarea la Față a Mântuitorului de pe strada Ilyin din Novgorod

bătrânul decrepit Alipiy stilitul ia lumina „înăuntrul său”, într-o lumină orbitoare, ca un fulger, îi apare lui Avraam (chipul lui s-a pierdut) și Sarai adevărata înfățișare a celor trei rătăcitori - îngerii Treimii care le-a vizitat casa. Iar chipul formidabilului judecător al lumii - Hristos Pantocrator - apare în medalionul cupolei în același mod oricărei persoane care intră în templu.
În același timp, la Feofan, nici lumina, nici culoarea nu dizolvă plasticitatea formelor. Se distinge printr-o certitudine aproape sculpturală a volumelor mari, foarte clar definite, posturilor și gesturilor. Acest lucru este vizibil în special în figurile drepților, situate în toba capului. În expresiile fețelor maiestuoase, aproape portretistice ale sfinților, pe care zac reflexe de lumină care le luminează sufletele, în gesturi pline de semnificație, de mișcări, nu există nimic trecător, schimbător, trecător. Ele nu sunt rezultatul unei reacții la ceea ce se aude sau se vede în lume, ci mărturisesc întotdeauna o stare de comuniune cu adevărul, despre „răpirea minții”, așa cum spuneau filozofii bizantini. Cei drepți sunt atât de înălțați deasupra lumii, măreția lor morală este atât de necondiționată încât se

pare că pot, așa cum spune un manuscris din Novgorod din secolul al XIV-lea, „în curând să facă toate cererile și să umple munții”. În imaginile lor, lipsite de splendoarea exterioară, artistul întruchipează idealul vizibil al unei vieți cu adevărat spirituale.
Apariția lui Teofan la Novgorod coincide cu timpul unei „excitații” neobișnuite a conștiinței publice, apariția unui număr mare de „oameni de carte” care nu aparțin clerului, dar discută activ problemele de credință. Chiar în anii șaptezeci și optzeci ai secolului al XIV-lea, apogeul luptei împotriva ereziei răspândite a „strigolnicilor”, care s-au opus bisericii, au denunțat răutatea preoților. Cu doi ani înainte de începerea lucrărilor în Biserica Mântuitorului, în 1376, trei „corupători ai credinței creștine” au fost executați (aruncați în Volhov). Clerul local din Novgorod a trebuit să ceară ajutor de la Mitropolit și chiar de la Patriarhul Constantinopolului însuși. Printre diferitele măsuri luate de biserica de masă la
lupta împotriva ereziilor, aparent, un rol important a fost atribuit picturii monumentale. În scurt timp, în Novgorod au apărut mai multe ansambluri mari de fresce, create de maeștri greci, sârbi și, eventual, de la Moscova, atât locali, cât și străini. Pe primul loc se află, fără îndoială, Feofan, „filozoful de mare pricepere”.
Feofan a fost cel care a acționat ca purtător de idei noi, o nouă tradiție stilistică care a avut o influență decisivă asupra întregii arte a Rusiei. În centrul atenției sale
Teofan Grecul. Trinitatea Vechiului Testament. 1378
Pictură a peretelui estic al capelei Treimii a Bisericii Schimbarea la Față a Mântuitorului de pe strada Ilyin din Novgorod

Profetul Ilie. Detaliu
Pictură cu tobă cu dom
Fotografie din 1922
1 Biblioteca de literatură a Rusiei antice, v. 6, p. 440-443.
Frescuri în Biserica Mântuitorului de pe Kovalev. 1380:
Antonie cel Mare
Pictură pe peretele sudic al pridvorului
Capul lui Hristos. Detaliu al compoziției Nu mă plânge, Mati, văzută în sicriu
Pictură pe peretele estic al altarului
există tema „calei personale” ale unei persoane către Domnul, spre lumina Treimii. El convinge privitorul că numai cei „care au murit pentru lume” de dragul propriei sale mântuiri - asceții, martirii, cei drepți pot lua parte din el; că atingerea sfințeniei, cunoașterea lui Dumnezeu este un proces de luptă interioară dureroasă, calea purificării spirituale, a înălțării, care este asociată nu numai cu transformarea morală, ci și cu transformarea fizică a unei persoane.
Aceste trăsături ale artei lui Teofan Grecul explică probabil destinul său creator. Cu toată puterea impactului său emoțional și intelectual asupra contemporanilor, purta pecetea foarte clară a personalității maestrului, era neobișnuit de individuală. Potrivit „biografului său”, scriitorul de la începutul secolului al XV-lea, Epifanie cel Înțelept, a pictat multe biserici din Constantinopol, Calcedon, din Crimeea și din Rus’: la Novgorod, Nijni Novgorod și Moscova1. Există motive să credem că astfel de ierarhi bisericești precum Mitropolitul Ciprian și Arhiepiscopul Dionysius de Suzdal și Nijni Novgorod l-au atras în mod special să organizeze ateliere de pictori de icoane și muraliști în cele mai mari centre spirituale și politice ale Rusiei. În Nijni nov
În oraș, el ar putea apărea nu mai devreme de 1379, dar cel mai probabil în jurul anului 1383, când Dionisie, care a călătorit la Constantinopol într-o misiune politică importantă, s-a întors în Rus'.

În Veliky Novgorod însuși, arta lui Feofan a avut, fără îndoială, un impact asupra maeștrilor locali și străini, dar nu a primit o înțelegere profundă și o distribuție largă acolo. Chiar și adepții și studenții maestrului au încercat să-i dea o interpretare ușor diferită. În orice caz, în picturile murale din Novgorod din anii 1380-1390, nimic nu seamănă cu patosul dramatic și claritatea caracteristicilor individuale ale picturii lui Feofanov. Cu toate acestea, o altă explicație pentru acest fenomen este posibilă, deoarece tocmai în anii optzeci ai secolului al XIV-lea s-a remarcat o slăbire a expresiei în arta întregii lumi bizantine, dorința de a reduce imaginile sfinților de la înălțime și de a le apropia. închinătorilor, oferindu-le o mai mare intimitate. Chiar dacă dimensiunile imaginilor puteau rămâne semnificative, „scara lor internă”, structura intonației, s-a schimbat. Ei pierd patosul eroic care era prezent în frescele lui Teofan, devin mai cotidieni și mai accesibili, ceea ce la prima etapă

duce la complicarea și îmbogățirea gamei emoționale de icoane și picturi. Cele mai bune lucrări ale acestei etape includ frescele Bisericii Mântuitorului de pe Kovalev, lângă Novgorod, create în 1380 „din porunca slujitorului lui Dumnezeu Ofanasy Stepanovici și să se împrietenească cu Maria”, așa cum o demonstrează inscripția în frescă situată deasupra intrarea în templu *. Este posibil ca, alături de novgorodieni, la lucrarea picturii să fi participat și maeștri străini sârbi. Pictura, care se distinge prin strălucirea sa strălucitoare și varietatea paletei de culori, combină puterea unei expresii faciale directe, dar întotdeauna foarte precis transmise, a mișcării caracteristice, cu erudiția iconografică și claritatea didactică.
Arta creatorilor picturii Kolevevsky ar putea fi numită „realistă”, deoarece privitorul care intra în biserică era înconjurat de numeroase figuri de sfinți, ale căror fețe deschise, adesea prietenoase, uneori aspre sau gânditoare, se disting prin trăsături individuale aproape portretistice. Indiferent dacă sfântul este înfățișat separat de ceilalți sau prezentat ca participant la una dintre scenele Evangheliei, toate împreună formează un fel de comunitate ideală care „locuiește” templul, a cărui viață este principala temă și subiect al picturii. .
Și mai departe de spiritul artei lui Teofan, creatorii frescelor Bisericii Fiodor Stratilat de pe Ruche, datate în anii 13802, au plecat, în ciuda faptului că aici se află multe urme clare de împrumuturi din frescele Bisericii. ale Mântuitorului pe Ilyin s-au păstrat, inclusiv repetări literale ale anumitor tipuri de imagini, motive și tehnici. Noile tendințe stilistice se manifestă în pierderea scalei monumentale a formelor, încetineala deliberată a mișcărilor, în rotunjimea drăguță a fețelor angelice, în expresia lor caracteristică de gândire ușoară, tristețe, smerenie, care se manifestă în aproape toate scenele. În scena Coborârii în Iad, Hristos, biruitorul morții, este prezentat cu o înclinație blândă și supusă a capului său, nu ca maiestuosul Dumnezeu formidabil al lui Teofan, ci ca un om care a cunoscut suferința, ca o imagine.
iubire de sacrificiu. Este caracteristic că în pictura Fedorov, pe lângă „ciclul pasiunii” extins situat în absida altarului și în vim, pe peretele vestic care desparte corurile de naos, un ciclu detaliat de scene din viața martirului - " patimi” – a fost prezentat Sfântul Fedor, patronul templului. Așezându-se unul împotriva celuilalt, ambele cicluri au fost percepute ca model și imitație, care ilustrează clar ideea de „viață în Hristos”, adică de a urma calea crucii a Mântuitorului.

Un astfel de ideal moral, corespunzător chipului evanghelic al unui bob de grâu, care poate aduce roade numai cu prețul propriei morți (Ioan 12:24),
1 A.P. greci. Frescuri ale Bisericii Schimbarea la Față a Mântuitorului pe Kovalev. M., 1987.
2 T.Yu. Tsarevskaya. Biserica lui Theodore Stratilates
în Novgorod. M., 2003.
Biserica lui Theodore Stratilates pe Creek din Novgorod. 1360-1361 Vedere dinspre nord-vest

Frescuri în Biserica lui Theodore Stratilat din Novgorod. Profetul Ezechiel din anii 1380. Pictura de detaliu a tamburului cupolă Sfântul Teodor Stratilat. Pictura de detaliu a peretelui de nord
Frescuri în Biserica lui Theodore Stratilat din Novgorod. Scene din anii 1380 din viața Sfântului Teodor Tiron:
Pictură pe peretele vestic al brațului nordic al transeptului
Sfântul Teodor Tyrone în fața domnitorului
Sfântul Teodor este condus în temniță
precum și gândurile apostolului Pavel că pentru a renaște la o viață nouă este necesar să „fii îngropat cu Hristos” (Rom. 6:3-4), era deosebit de apropiată de mentalitatea care predomina în societatea rusă. în ultimele decenii ale secolului al XIV-lea și la începutul secolului al XV-lea, într-o perioadă marcată de performanța întregului pământ rusesc împotriva jugului Hoardei - în 1380, bătălia de la Kulikovo a adunat armate din multe orașe, inclusiv din Novgorod, sub steagul prințului Moscovei.
Sfântul Teodor într-o temniță, înconjurat de îngeri
Acest ideal a fost dezvăluit cel mai pe deplin în predica de predare și experiența personală a vieții ascetice a Sfântului Serghie de Radonezh și a adepților săi. În mediul care îl înconjoară pe Serghie, isprava ascetică a slujirii monahale este considerată ca singura cale posibilă de renaștere la o viață nouă, căci într-o lume înfundată în păcat, „nu se poate mântui”. Imaginea pe care și-a propus-o despre aranjarea convieţuirii monahale, slujirea frățească unul față de celălalt și iubirea, „cucerirea luptei odioase a acestei lumi”, a fost percepută de contemporani ca o „oglindă pură” a vieții adevărate, în care doreau să-și vadă propria reflectare. . Treptat, apelul la îmbunătățirea morală, ideea nevoii de unitate, simțul comunității, disponibilitatea de a muri „pentru frații cuiva” devin proprietatea nu numai a indivizilor, ci a întregii societăți, devine cea mai importantă componentă. a identității naționale în curs de dezvoltare.
Umanitatea, vitalitatea și, în același timp, relevanța noului ideal moral explică răspândirea și popularitatea acestuia în cele mai largi pături ale societății ruse. În arta anilor optzeci

În anii nouăzeci ai secolului al XIV-lea, acest lucru se reflectă în trezirea interesului pentru viața cea mai lăuntrică a sufletului uman, în experiența cunoașterii de sine a personalității, dispensarea „omului interior”, în cuvintele Apostolului. Pavel (Efeseni 3:16).
Această temă a primit cea mai profundă interpretare în lucrările maeștrilor asociați cu Moscova. Aici, lucrările, remarcate printr-un rafinament pictural deosebit al stilului, au format inițial un strat de artă deosebit și destul de îngust, care a fost cultivat în mediul curții mare-ducale, în mediul din jurul mitropolitului și, bineînțeles, în ateliere. dintre cele mai mari mănăstiri, precum Simonov și Andronikov. Realizate la comandă, ele, de regulă, erau partea cea mai valoroasă a

vieții spirituale de zi cu zi a clienților - rugăciuni votive: contribuții la biserici și mănăstiri; obiecte de reflecții pioase și ocupații, reflectând gusturile, interesele, idealurile lor. Acestea sunt „chetia”, adică cărți destinate lecturii acasă; mici icoane de rugăciune și giulgii brodate create în camerele prințeselor și nobilelor; cruci pectorale, decorate cu imagini gravate sau gonite, racle, salarii ale Evangheliilor.
În ciuda scopului diferit al unor astfel de obiecte, a varietății materialelor și tehnicilor utilizate la fabricarea lor, se poate observa că acestea sunt unite printr-o afinitate internă. Toate sunt caracterizate de ceea ce se numește de obicei „tact spiritual” - o subtilitate specială a gesturilor și a posturilor, delicatețea, în spatele căreia nu se află doar smerenia, autodeprecierea, ci un sentiment de adevărată evlavie, care face pe cineva să experimenteze și cu intensitate deosebită. să înțeleagă semnificația cezurelor spațiale ca semne ale spiritualității spirituale.distanța care există între imagini.
Alături de prețioasele miniaturi ale Psaltirii din 1397 (RNB), datând din modelul bizantin din secolul al XI-lea1, există și un voal brodat - „aerul” Marii Ducese Maria, soția lui Simeon cel Mândru, cu imagini. a Mântuitorului nefăcută de mână, Deesis, cu sfinții Moscovei Maxim, Teognost, Petru și Alexei și jumătăți de figuri ale sfinților venerați, printre care se numără
prinții Vladimir, Boris și Gleb (1389, Muzeul de Istorie de Stat). La rândul lor, figurinele colorate strălucitoare din „aerul” anului 1389 seamănă cu figurine turnate în chioți cu fundal albastru smalț și verde pe un magnific oklad argintiu aurit al Evangheliei din 1392, investit de fiul boierului Fyodor Koshka în Roitse- Mănăstirea Serghie (RGB)2.
Înrădăcind treptat, captând cele mai diverse straturi ale artei în orbita influenței sale, noul ideal s-a mutat din sfera moralității practice, care reglementează relația oamenilor între ei, în sferele
1 G.I. Vzdornov. Cercetări despre Psaltirea Kievului. M., 1978.
2 T.V. Nikolaev. Arta aplicată a Rusiei Moscovei.
M, 1976, p. 160-167.
Arhanghelul Uriel
Fresca în tamburul cupolei Bisericii Fyodor Stratilat din Novgorod. anii 1380
V

Mântuitorul nu este făcut de mâini
cu cele viitoare. Aer. 1389 tafta, broderie de mătase
123 x 220 cm
Muzeul Istoric de Stat. Moscova
Ne. 173:
Arhanghelul Mihail în acțiune la Moscova. Sfârșitul secolului al XIV-lea - începutul secolului al XV-lea
Lemn, tempera 233,6 x 182,2 cm Catedrala Arhanghel din Kremlinul din Moscova
1 E.S. Smirnova. Icoana Moscovei din secolele XIV-XVII. L., 1988, tab. 42-61,113-115; Galeria de Stat Tretiakov.Arta rusă antică din secolul X-XV începutul secolului XV. Catalog. M, 1995, Nr. 48, 59,65,66,78.
2 G.I. Vzdornov. Teofan Moștenirea creativă a Greciei. M., 1983;
LA. Şcennikova. Icoane în Catedrala Buna Vestire a Kremlinului din Moscova. Catalog. M., 2004,
Nr. 19-50,119-165.
Regele David, Hristos, Regele Solomon, Buna Vestire și profetul Ghedeon. Miniatura din Psaltirea Kievului 1397 Pergament. 30 x 24,5 cm Biblioteca Națională a Rusiei, Sankt Petersburg

teologie și filozofie, dobândind completitatea și claritatea programului. Alături de imaginile de cameră ale icoanelor mici ale templului, cum ar fi Mijlocirea de la Mănăstirea Pokrovsky Suzdal (GGG), Nikola în viața Mănăstirii Nikolo-Ugreshsky, fondată de Dmitri Donskoy (PT), apar imagini monumentale și la scară largă, cum ar fi precum, de exemplu, icoanele Coborârii în Iad din Kolomna (PT), Judecata de Apoi din Catedrala Adormirea Maicii Domnului a Kremlinului din Moscova, o icoană grandioasă a Arhanghelului Mihail în fapte din Catedrala Arhanghelului de la Kremlin, creată la rândul lui. secolele al XIV-lea şi al XV-lea. Legenda o leagă de numele Marii Ducese Evdokia, soția lui Dmitri Donskoy1.
Încă din anii 1390, arta Moscovei poseda toate semnele distinctive ale unui „stil mare”, în care nu existau urme de imitație studențească și îngustimea provincială. Centrul unui principat recent încă mic se transformă nu doar în capitala politică și spirituală, ci și în capitala artistică a celui mai mare stat ortodox. Autoritatea ei este recunoscută în toate țările rusești, precum și în Constantinopol. Contactele ei cu Bizanțul, Serbia și Bulgaria ating o intensitate fără precedent. Personalități spirituale majore, scriitori, artiști, meșteri,
sunt cărți, opere de artă. Ideile născute aici sunt răspândite pe scară largă și au un impact vizibil asupra muncii meșterilor locali.
Activitatea lui Teofan Grecul, care a venit la Moscova și a ajuns, după cum s-ar putea crede, în anii 1390, în fruntea atelierului mitropolitan, a avut o influență imensă asupra formării acestui stil mitropolitan. În 1395, împreună cu Simeon Cherny, a pictat Biserica Nașterea Fecioarei din Kremlin, în 1399 - Catedrala Arhanghel, în 1405, împreună cu Prokhor din Gorodets și Andrei Rublev, au decorat casa bisericii Marelui Duce - Catedrala Buna Vestire. De asemenea, se știe că pe peretele camerelor de piatră ale prințului Vladimir Andreevici, care a locuit la Moscova, el „a înfățișat Moscova însăși” și a pictat turnul Marelui Duce cu „un tablou necunoscut”. Se obișnuiește să se asocieze icoanele etajului Deesis cu figuri pline cu numele de Teofan Grecul, păstrat în catapeteasma Catedralei Buna Vestire a Kremlinului din Moscova2. Și deși nu există o cronică de încredere care să confirme paternitatea maestrului, calitatea artistică remarcabilă a icoanelor, trăsăturile stilistice, modul de scriere, însăși ideea ansamblului dezvăluie o asemănare necondiționată cu pictura lui Feofan din biserică.

Teofan Grecul (?). Nivelul Deesis al iconostasului Catedralei Buna Vestire din Kremlinul din Moscova 1405
Vasile cel Mare
Lemn, tempera. 210 x 98,5 cm
Apostol Petru
Lemn, tempera. 210 x 107 cm
arhanghelul Mihail
Lemn, tempera. 210 x 121 cm
Doamna noastră
Lemn, tempera. 210 x 109 cm Mântuitor în putere
Lemn, tempera. 210 x 141 cm
Ioan Botezatorul
Lemn, tempera. 210 x 109 cm
Arhanghelul Gavril
Lemn, tempera. 210 x 117 cm
Apostol Pavel
Lemn, tempera. 210 x 107 cm

Ioan Gură de Aur
Lemn, tempera. 210 x 103 cm
Maestru al cercului lui Teofan Grecul
Maica Domnului din anii 1380-1390
Lemn, tempera. 86 x 67 cm Galeria de Stat Tretiakov, Moscova
Salvator pe strada Ilyina din Novgorod. El a fost cel care ar fi putut veni cu ideea de a crea un zid-barieră pitoresc înalt de icoane, acoperind altarul de privitor și, în același timp, amintindu-i constant de asta.
Artistul desfășoară „ritul” nu ca o procesiune a sfinților care îl imploră pe Hristos, conduși de Maica Domnului și Ioan Botezătorul, ci ca un spectacol grandios care se deschide în timpul liturghiei oamenilor care au ajuns la desăvârșire. Mântuitorul Său regal maiestuos este o imagine a dreptății supreme, o sursă de lumină a adevărului care determină calea vieții fiecărei persoane. Veșmintele de aur ale Mântuitorului radiază lumină care pătrunde vizibil în toți sfinții care stau în fața lui. În figura Maicii Domnului, îmbrăcată într-un maforiu de un albastru profund cu bordură și franjuri aurii, materia vopselei se transformă complet într-o strălucire care lovește prin intensitatea, saturația și profunzimea tonului.
Imaginile lui Teofan au făcut o impresie de neșters asupra moscoviților, așa cum o dovedește Epifanie cel Înțelept, care l-a cunoscut pe Teofan. La Moscova, ca și la Novgorod, apar discipolii și adepții lui Feofan: unii, poate, au venit aici cu un profesor, precum bătrânul Prokhor din Gorodets, situat lângă Nijni Novgorod. Din atelierul de la Moscova ies icoane și manuscrise, purtând pecetea influenței marelui artist. O asemănare remarcabilă cu Maica Domnului din treapta Deesis este dezvăluită de icoana Maicii Domnului
Donskaya cu imaginea Adormirii Maicii Domnului pe spate (TG). Legenda legenda o leagă de Dmitri Donskoy și de bătălia de la Kulikovo. Doar o mare deschidere și moliciune a expresiei, o ușoară aplatizare a formei și o opoziție contrastantă de lumină și culoare trădează mâna maestrului rus, care a respectat cu strictețe preceptele profesorului.
În Novgorod, paralele cu lucrări precum ritul Deesis al Catedralei Buna Vestire sunt icoane asemănătoare cu monumentala Buna Vestire cu Sfânta Arta ascensiunii Moscovei.
A doua jumătate a secolului al XIV-lea - prima treime a secolului al XV-lea
175
Fedor Tiron (NGOMZ) și picturile murale ale Bisericii Nașterea Domnului de la Cimitir (1390)1.
Frescele acestui templu sunt singurul ansamblu relativ complet de pictură monumentală a Rusiei la sfârșitul sec. Tema principală care unește toate imaginile, la fel ca și cea a lui Teofan, este sacramentul înfățișării Domnului și vestea bună a venirii sale. Doar aici totul se decide în forme mai vizuale, deschise percepției senzoriale. Gesturile, privirile, posturile, însăși interpretarea formelor, care se disting prin plin de sânge, concretețe texturală, sunt chemate să mărturisească că Domnul este aproape, este deja în prag. Nu este o coincidență faptul că gama de culori a picturii este atât de compactă, figurile sunt atât de aproape de prim-plan și unele de altele, motivele viziunii deschise și atingerea sacramentului, recunoașterea, înțelegerea sunt subliniate atât de persistent - Simeon, care a luat pruncul Hristos în brațe la Candleană, îngeri grandiosi care au coborât pe pământ la Nașterea Domnului și la Botez, apostolii și îngerii înconjurând pe Hristos și aplecați în liniște spre patul Maicii Domnului în Adormire, îngerul care i s-a arătat călugărului Pahomie. și i-a înmânat hrisovul vieții monahale și așa mai departe.

Principala acțiune pe care artiștii o surprind nu este nici măcar evenimentul istoriei sacre în sine, ci un lung proces de percepere, înțelegere, cunoaștere a adevăratului ei sens. Starea de atenție concentrată și tăcere,
domnind în picturile murale, colorează atmosfera templului în ansamblu, inspiră pe cei care intră aici sentimentul prezenței nevăzute a lui Dumnezeu, obligându-i să-și amintească cuvintele Evangheliei: „Unde sunt doi sau trei adunați în numele meu. , acolo sunt eu în mijlocul lor” (Matei 18:20).
Monumentele de arhitectură de la începutul secolelor XIV-XV mărturisesc, de asemenea, că constructorii care le-au creat au căutat să întruchipeze aceleași idealuri ca și artiștii cu mijloacele pe care le aveau la dispoziție. Atenția arhitecților este concentrată asupra problemei extinderii spațiului interior, eliberându-l de
1 E.S. Smirnova. Pictura lui Veliky Novgorod, p. 98-103,215-219;
T.Yu. Tsarevskaya. Biserica Nașterea Domnului de pe Câmpul Roșu lângă Novgorod. M., 2002.
Maestru al cercului lui Teofan grecul Adormirea Maicii Domnului Versul icoanei Maicii Domnului din Don

Frescuri în Biserica Nașterii Domnului de la cimitir. anii 1390
Profetul Ilie. Detaliu
Profetul Daniel. Detaliu
Pictură cu tobă cu dom
Apostoli. Fragment din compoziție
Adormirea Maicii Domnului
Pictură murală nordică
1 P.A. Rappoport. Arhitectura veche rusă, p. 126-127.
subordonarea directă logicii aranjamentului pieselor structurale, din dictatele rigide ale ritmului de articulare a acestora. Ei se confruntă cu sarcina de a-l face mobil, ușor, transparent și în același timp calm și echilibrat. Dintr-o încăpere înzestrată cu funcții și simboluri liturgice strict definite, interiorul templului se transformă într-un mediu de viață spirituală, rugăciuni personale, mai mult ca niște reflecții asupra lui Dumnezeu și asupra lumii decât cereri în lacrimi.
Cele mai remarcabile exemple ale unei astfel de soluții sunt demonstrate de bisericile din piatră albă din Moscova, construite în anii 1390-1420.
Cea mai veche clădire care a supraviețuit este Biserica Nașterii Maicii Domnului, parțial reconstruită, din Kremlinul din Moscova (1393-1394), construită de marele artel ducal la ordinul văduvei lui Dmitri Donskoy, Prințesa Evdokia.
Același artel pentru fiul lor, Yuri Dmitrievich, în jurul anului 1400, a construit Catedrala Adormirea Maicii Domnului „pe Gorodok” din Zvenigorod1. Templul domnesc cu coruri, urcând tipologic la structurile cu o cupolă, patru coloane și trei abside ale arhitecților Vladimir-Suzdal din secolul al XII-lea, asemănător cu Biserica Mijlocirii de pe Nerl, nu are claritatea clasică a structura lor spațială, diferă

o organizare fundamental diferită a volumului arhitectural.
Pereții fațadelor și diviziunile acestora - lame, coloane, arcade, curele de cornișe - nu se separă unul de celălalt ca părți funcționale intrinsec valoroase ale structurii clădirii, ceea ce a fost observat în secolele XV-XIII, ci, dimpotrivă, , se îmbină, formând o singură cochilie cu profil complex care învăluie și conține spațiul templului. Locația și ritmul lor nu mai sunt direct legate de amenajarea interioară. Domul și

stâlpii domului sunt deplasați de pe axa toroanelor centrale ale fațadelor nordice și sudice spre est și larg distanțați, datorită cărora spațiul domului a crescut considerabil și a devenit spațios. Pentru a trece de la stâlpi la tamburul capului, arhitecții au folosit un sistem de arcuri de circumferință crescătoare în trepte, care a conferit întregului volum al templului o ușoară piramidalitate și a dus la apariția pe fațadă a două niveluri de kokoshniks cu chilă plasate la baza cupolei și puțin mai jos - în diagonală, între zakomaras care încununează pereții parapeților laterali.
Ritmul vertical al kokoshnikilor care se întind în sus, semi-coloane subțiri, decorate cu capiteluri magnifice sculptate „de tip snop”, și tijele care împart absidele, se combină armonios cu orizontalele extinse ale frizelor ornamentale sculptate care împodobesc catedrala. Acestea se desfășoară în brâuri tripartite peste portalurile fațadelor, la nivelul streșinilor absidelor și a cornișei cupolei. Mișcarea calmă, moale, care acoperă uniform întregul volum al templului, este percepută ca o reflectare a vieții celei mai interioare care se desfășoară în adâncurile spațiului său. Își amintește de sine, deschizându-se ușor în deschiderile întunecate ale portalurilor de perspectivă și în golurile ferestrelor, care devin mai subțiri și mai ușoare pe măsură ce te deplasezi de la abside la părțile superioare ale pereților, iar apoi la tambur.
Principalele trăsături ale stilului arhitecturii moscovite, întruchipate în Catedrala Adormirea Maicii Domnului din Zvenigorod, sunt repetate în clădirile ulterioare, deși își pierd deja combinația remarcabilă de eleganță și simplitate. La fel ca și acolo, în Catedrala Nașterea Domnului din Zvenigorod Savvino-
Mănăstirea Storozhevsky (1410), în Catedrala Treime a Mănăstirii Treime-Serghie (1422)1 împărțirile fațadelor nu corespund împărțirilor interiorului; De asemenea, sunt folosite arcuri în trepte, ale căror capete sunt mascate din exterior printr-un sistem de false kokoshniks. Se desprind vizibil de bolți, ridicând capetele sus.
1 PA Rappopof.Arhitectura rusă veche, p. 127-131.
Catedrala Adormirea Maicii Domnului „pe Gorodok” din Zvenigorod. Pe la 1400 Vedere dinspre sud-est

Andrey Rublev (?)
Evanghelistul Marcu
Pergament. 22 x 17 cm
Andrei Rublev (?). Evanghelistul Ioan Teologul și Prohor Pergamen. 22 x 17,3 cm Miniaturi din Evanghelia din Khitrovo. În jurul anului 1400
Biblioteca de stat rusă, Moscova

Andrei Rublev. Mucenița Zosima. 1408
Pictura stâlpului cu cupolă al Catedralei Adormirea Maicii Domnului din Vladimir
Andrei Rublev. Apostolii Matei și Luca din scena Judecății de Apoi. 1408
Pictura bolții navei centrale a Catedralei Adormirea Maicii Domnului din Vladimir
1 G.V. Popov. Andrei Rublev. M, 2002, p. 16-18, ilustr. 3-8.
2 G.V. Popov. Andrei Rublev, p. 9-11,8-20, ilustr. 9-14.
Arhitecții acestor mari biserici monahale, lipsite de hore, sunt deosebit de dispuși să folosească contrastele dintre spațiul larg, iluminat cu cupolă și chiliile de colț scufundate în umbră alăturate zidurilor. Pereții înșiși, care din exterior înconjoară strâns miezul spațial, datorită numărului mic de deschideri de ferestre, devin abia vizibili în interior. Motivul ascunderii spațiului interior se manifestă cel mai clar în Catedrala Trinității, unde pereții sunt ușor înclinați spre centru, ceea ce creează efectul unei împingeri piramidale, ca și cum ar strânge

spațiul în sus, în zona bolților. iar tamburul cupolei. La această impresie contribuie și curele de piatră albă de sculptură împletită plată. Ieșind din perete, ele transmit tensiunea sa plastică, făcând deosebit de sensibilă granița dintre lumile interioare și cele exterioare.
Studiile restauratorilor și arheologilor arată că pereții aproape tuturor bisericilor din Moscova din perioada luată în considerare au fost decorați cu fresce. În 1392, a fost pictată Catedrala Adormirea Maicii Domnului din Kolomna, în 1395 - Biserica Nașterea Maicii Domnului din Kremlinul din Moscova, unde lucrează Grecul Feofan și Simeon Cherny, în jurul anului 1400 - catedrala „pe Gorodok” din Zvenigorod, în 1405, Feofan conduce munca în templul brownie
eu a Marelui Duce al Moscovei - Catedrala Buna Vestire. Aici angajații săi, conform Cronicii Trinității, erau încă doi maeștri - marele Andrey Rublev, numit călugăr, adică călugăr, și „bătrânul Prokhor din Gorodets”. Ei au creat o pictură care includea scene ale Apocalipsei care erau unice pentru acea epocă. Aceste dovezi spun multe, inclusiv mediul în care arta lui Rublev s-a maturizat și tradițiile care i-au alimentat opera.
Atelierul în care cei mai mari artiști ruși au colaborat cu Feofan Grek a fost, cel mai probabil, condus de mitropolit. Indirect, acest lucru este dovedit de rangul monahal al lui Rublev și Prokhor din Gorodets, a căror poreclă „bătrân” înseamnă cel mai probabil nu anii lui, ci experiența vieții spirituale. Pe lângă realizarea de picturi murale și icoane, maeștrii, fără îndoială, s-au ocupat cu decorarea manuscriselor liturgice solemne cu ornamente și imagini „faciale”, care puteau fi miniaturi în foi de mari dimensiuni, sau figuri și scene situate în margini. Nu întâmplător Epifanie cel Înțelept l-a numit pe Teofan „un pictor deliberat de cărți”.
Cel mai semnificativ manuscris care a ieșit din acest atelier este Evanghelia lui Khitrovo,

creat în jurul valorii de 1400 (RGB)1. În stilul miniaturilor sale, trăsăturile caracteristice artei lui Feofan și Andrei Rublev sunt împletite în mod deosebit. Lucrările primului sunt comparabile cu reprezentarea expresivă a lui Ioan Teologul care îi dictează lui Prohor cuvintele Evangheliei, în timp ce îngerul grațios cu o carte - simbolul Evanghelistului Ioan - dezvăluie o asemănare strânsă cu imaginile Treimii și către îngerii din pictura Catedralei Adormirii din Vladimir. Ceea ce unește opera ambilor maeștri este orientarea lor către canonul „clasic”, atât de apreciat în arta Bizanțului, cu înalta sa idee despre principiul divin în om. Ambii sunt interesați de tipuri de fețe nobile, atractive în exterior. Ambele gravitează către forme volumetrice mari, stabile, proporții corecte, sunt capabile să transmită cu acuratețe o mișcare cu o claritate și o artă uimitoare, care se distinge prin semnificație, plină de sens profund. În cele din urmă, ei se confruntă cu aceeași problemă - imagini ale întâlnirii personale a unei persoane cu Dumnezeu. Soluțiile pe care le propun definesc esența a ceea ce îi separă.
Feofan încă mai păstrează elemente ale imaginii „picturale” a fiecărei figuri, caracteristice picturii secolului al XIV-lea. El interpretează apariția lui Dumnezeu în lume ca un eveniment care are loc în spațiu și timp, care are loc „acum și aici”, accesibil nu numai minții, ci și percepției senzoriale a unei persoane care este demnă să vadă acest miracol. . Rublev, menținând în același timp autenticitatea vizuală și persuasivitatea în transferul formei tridimensionale, evită orice asociere directă cu viața „reală”. El își creează propria lume specială, în care mișcarea nu este asociată cu o schimbare în materie și spațiu, cu

posibilitatea de a depăși limitele ei. Aceasta este starea de a fi în lumină și eternitate. De aici certitudinea cristalină și puritatea formelor sale, luminozitatea și claritatea culorii. Este semnificativ faptul că, chiar și în cele mai vechi dintre lucrările asociate cu Rublev (autentice și atribuite lui) - miniaturile Evangheliei din Khitrovo, frescele Catedralei Adormirea Maicii Domnului „pe Gorodok” din Zvenigorod, create în jurul
14002, - ne întâlnim cu un stil deja pe deplin format, un fenomen artistic integral care va deveni standardul pentru arta secolului al XV-lea.
În opera lui Rublev, ideile de timp, idealul moral național care s-a conturat în epoca bătăliei de la Kulikovo, sunt combinate organic cu ideea puterii spirituale și măreției omului, pe care Teofan Grecul o afirmă în artă. Pictura în lumină a lui Andrei Rublev nu neagă lumea, profețând o judecată strânsă pentru el

Andrei Rublev. rangul Zvenigorod. Pe la 1400
Galeria de Stat Tretiakov, Moscova
arhanghelul Mihail
Lemn, tempera. 158 x 108 cm
Apostol Pavel
Lemn, tempera. 160 x 109 cm
și pedeapsa pentru păcate, dar vede în ea un fel de „crezet” în care carnea umană este temperată și curățată. O astfel de înțelegere a lumii este caracteristică mediului care l-a înconjurat pe Andrei Rublev. Nu e de mirare că succesorul lui Serghie de Radonezh, egumenul Trinity Nikon, le-a chemat pe frați să îndure „greutățile acestei lumi” cu bucurie. În lucrările lui Rublev, suferința este întotdeauna transformată de iubire, armonie, compasiune, pictată în tonuri de tristețe ușoară. Aici scopul vieții umane este formulat cu o simplitate și o claritate uimitoare. Este într-o străduință constantă de a face bine aproapelui, în înțelegerea indisolubilității a tot ceea ce există, în conștientizarea că fiecare persoană, fiind o personalitate unică, un „vas spiritual”, „un templu în care sălășluiește Dumnezeu”, este simultan întreaga umanitate.
O astfel de măsură absolută a umanității este înzestrată cu chipurile frumoase ale Mântuitorului, ale Apostolului Pavel și ale Arhanghelului Mihail din așa-numitul rang Zvenigorod (TG). Aici, tema căii vieții, cunoașterea scopului său, care este întotdeauna atât de importantă pentru arta rusă, în contrast cu lucrările lui Feofan, încetează să fie înțeleasă ca un oz mistic.
viziune, o viziune care deschide posibilitatea de a trece dincolo de învelișul vizibil al lumii materiale. Lumea „superioară” a lui Rublev nu este separată de lumea „inferioară”, spațiile lor se contopesc într-una singură. Privirea Mântuitorului Zvenigorod, care vede „raiul pe pământ”, este întoarsă către el, iar persoana care stă în fața icoanei, înălțându-se și transformându-se spiritual, devine ca îngerii și sfinții, dobândind capacitatea de a contempla același lucru ca ei, imaginea vieții cerești.
Această artă, lipsită de patos eroic, de măreție mândră, laconică, aproape tăcută, lovește prin fidelitatea ei sinceră față de idealul evanghelic al frumosului: „Fie ca podoaba ta... să nu fie capul de aur sau podoabă în haine, ci inima cea mai lăuntrică a un om în frumusețea nepieritoare a unui spirit blând și tăcut...” (1 Petru 3:3-4).
Icoane de rangul Zvenigorod, ale căror imagini seamănă parțial cu miniaturile Evangheliei de la Khitrovo, Rublev ar fi putut picta chiar înainte de 1405, vremea lucrului său cu Teofan Grecul în Catedrala Buna Vestire. Cam în aceiași ani, el a creat o parte din icoanele nivelului festiv al catapetesmei uneia dintre bisericile de la Kremlin, care la mijlocul secolului al XVI-lea au căzut toate în același, deși

și reconstruită din nou, Catedrala Bunei Vestiri a Kremlinului din Moscova1. Pe lângă Rublev, la acest rang au mai lucrat doi maeștri. Jumătatea lui stângă îi este atribuită, deși nu toți cercetătorii îi recunosc paternitatea. Faptul rămâne asemănarea uimitoare a acestor icoane cu icoanele din Zvenigorod. De asemenea, strălucesc cu tonuri transparente, pure, nu există contraste de culoare ascuțite, lumina nu orbiește, ci acoperă întreaga suprafață a tabloului cu strălucire moale. În scenele Bunei Vestiri, Întâlnire, Botez, în alte icoane asociate cu numele de Rublev, toate evenimentele sunt interpretate ca o intrare într-o lume transformată, strălucind de frumusețe divină, ca un act de îndepărtare a graniței care o desparte de lume. al oamenilor. De exemplu, în Buna Vestire, arhanghelul pășește peste o barieră joasă de piatră, iar privirea care urmărește mișcarea sa vede faldurile velumului, care nu cad, ci se ridică, dezvăluind fundalul auriu al icoanei.
Aceleași idei și principii artistice sunt întruchipate în pictura grandioasă a Catedralei Adormirea Maicii Domnului din Vladimir (1408), creată la porunca Marelui Duce Vasily Dmitrievich. Miezul tabloului este alcătuit din scene din vastul ansamblu al Teribilului
da, ocupând părțile vestice ale celor trei nave centrale ale templului. Pentru Rublev și colegul său Daniil Cherny Court nu este nici un eveniment de viitor foarte îndepărtat, nici o abstracție mentală. Se întâmplă în mod constant și mai ales seamănă cu sacramentul spovedaniei, în care fiecare persoană se aduce la altarul propriei conștiințe, uitându-se în adâncul sufletului său. Fără a trece această încercare, el nu poate intra în templu pentru a participa la Euharistie, care marchează unitatea Bisericii, care reprezintă sărbătoarea drepților în Împărăția lui Dumnezeu.
Pe ambii versanți ai arcului vestic, ca în pictura unei alte biserici Vladimir - Catedrala Dmitrievsky, creată la sfârșitul secolului al XII-lea, Rublev și Daniel i-au înfățișat pe apostoli înconjurați de o armată îngerească. Dar în loc de imaginea tradițională a lui Hristos Judecătorul șezând pe tronul său, ei au prezentat Etimasia - „Tronul pregătit”, din timpuri imemoriale aprobat în ceruri ca garanție a mântuirii viitoare, ca simbol al celei de-a doua veniri a Mântuitorului lumea, în a cărei întâlnire iese toată omenirea. Refuzul de a descrie „venirea” lui Pantocrator ca pe un eveniment de moment
— Da. Ostașenko. L „Drey Rubla?”. Tradițiile paleologului din pictura moscovită de la sfârșitul secolului al XIV-lea - prima treime a secolului al XV-lea, p. 65-72.179-214.
Andrey Rublev, Daniil Cherny Ritul Deesis al Catedralei Adormirii din Vladimir (rit Vasilyevsky). Galeria de stat Tretiakov din anii 1410, Moscova
Doamna noastră
Lemn, tempera. 313 x 106 cm Mântuitor în putere
Lemn, tempera. 314 x 220 cm
Ioan Botezatorul
Lemn, tempera. 313 x 105 cm

Ne. 183:
Andrei Rublev. Treime. Anii 1410 Lemn, tempera. 142 x 114 cm Galeria de Stat Tretiakov, Moscova
* G.V. Popov. Andrei Rublev, ilus. 21-40.

timp, artiștii l-au prezentat pe Hristos în slavă, prezent în mod nevăzut la curte, în gheața bolții. Accentul din imaginea acțiunii, evenimentul este transferat la atitudinea participanților săi față de acesta.
Rublev știe să dea atâta autenticitate fiecărei fețe, să facă vederile atât de palpabile încât spațiul catedralei să fie, parcă, spiritualizat de ele. Nu există nicio afectare a fețelor și a posturilor apostolilor și strămoșilor în scena Sânului lui Avraam, care ocupă luneta de est a părții de vest a naosului sudic. Gândirea lor este activă, înțelepciunea lor sublimă este simplă, sufletele lor sunt deschise oamenilor.
Compozițional, scenele Judecății de Apoi, în special imaginea grupurilor de drepți în frunte cu apostolii Petru și Pavel în arcul naosului sudic, sunt aranjate în așa fel încât direcția mișcării lor să coincidă cu axa mișcării. a privitorului care intră în templu și, parcă, devenind unul dintre participanții la această procesiune și acest eveniment. Cei drepți sunt înfățișați nu ca „chipurile” tradiționale ale sfinților, cu „rânduri” separate care vin la tronul Judecătorului, ci ca fiind înzestrați cu trăsături individuale de personalitate, conectate printr-o unitate de scop și gânduri.
Pe lângă scenele Judecății de Apoi, pe pereții și bolțile catedralei se păstrează fragmente de scene evanghelice, mai multe figuri și semifiguri ale sfinților martiri și un ciclu de scene din viața lui Ioan Botezătorul.
În Vladimir, Rublev și Daniil Cherny s-au aflat în fruntea unui mare artel de artiști, care au creat un iconostas grandios, inclusiv deesis, așa-numitul rang Vasilyevsky, rangurile festive și profetice (acum în Galeria de Stat Tretiakov și în Rusia. Muzeu). Aceste icoane au fost pictate, cel mai probabil, deja la începutul anilor 1410, după ruina cumplită a lui Vladimir și incendiul Catedralei Adormirea Maicii Domnului (1408), conform desenelor principalelor maeștri de mai mulți artiști. Cu toate acestea, scrierea de mână individuală, distinsă în diferite icoane incluse în catapeteasmă, în care înălțimea lui Deisus ajunge la trei metri, nu distruge unitatea ansamblului. Spre deosebire de „rangul Feofanovsky”, unde a fost subliniat momentul revelației slavei lui Dumnezeu, Deesis-ul Catedralei Adormirea Maicii Domnului este rezolvat ca o procesiune de sfinți care merg la Hristos cu rugăciune și speranță. lu Procesiunea, care a fost introdusă pentru prima dată în Deesis aici, a făcut legătura între iconostasul și pictura, cu imagini ale chipurilor drepților în Judecata de Apoi și Euharistie, care era de obicei așezată în altar. Aproximativ în același timp, unul dintre maeștrii de frunte (Rublev sau Daniil) a creat o copie minunată a vechii icoane miraculoase a Maicii Domnului din Vladimir (VSMZ)1.
Potrivit Vieții lui Nikon, starețul Mănăstirii Treime-Serghie, se știe că, după ce a construit Catedrala Treime de piatră în anii douăzeci ai secolului al XV-lea, l-a invitat pe Andrei Rublev, care la acea vreme era bătrân al Mănăstirii Andronikov. la Moscova, să-l picteze. Cu aceste dovezi și cu data construcției templului, majoritatea cercetătorilor asociază momentul creării faimoasei Treimi Rublev (TG). Dar niciuna dintre icoanele deesisului și ale rândului sărbătoresc al catapetesmei catedralei nu dezvăluie o legătură directă cu aceasta. Dar o astfel de legătură există între Treime și ritul Zvenigorod și, într-o măsură și mai mare, între Treime și frescele Catedralei Adormirea Maicii Domnului.
Tonul hainelor, motivele pliurilor, ipostazele îngerilor, natura mișcării figurilor repetă întocmai schema cromatică și plasticitatea imaginilor apostolilor de la Judecata de Apoi și ale patriarhilor din Sânul lui. Avraam. Îngerul central al Treimii se înclină spre stânga exact în același mod în care Ioan Teologul se înclină spre apostolul Simon din tablou. Hainele sunt, de asemenea, vopsite liber, nu se potrivesc bine pe corp și par aerisite. O asemenea asemănare stilistică a monumentelor vorbește și despre apropierea datelor scrierii lor.

Treimea ar fi putut fi creată pentru Biserica Trinity din lemn, ridicată de stareţul Nikon în 1411. Reluând mănăstirea, arsă de hoardele Edi-gei în 1408, confirmând inviolabilitatea idealurilor aprobate de Serghie, puritatea lor, Nikon a putut comanda o icoană „în laudă” ctitorului mănăstirii.
Imaginea Treimii Rublev nu se limitează la cercul ideilor teologice abstracte, ea ia naştere în pragul tranziţiei fluxului timpului vieţii umane în eternitate şi, dimpotrivă, fiinţa atemporală în realitatea istorică. Treimea arată în acelaşi timp privirea imaginii unităţii spirituale, a iubirii, „câştigând pe cei urâţi

Maestru al cercului lui Teofan, Schimbarea la Faţă a Greciei. 1403 Lemn, tempera. 184 x 134 cm Galeria de Stat Tretiakov, Moscova
1 E.S. Smirnova. Icoana Moscovei din secolele XIV-XVII, fila. 34-38, 57, 59-61, 68-76.
2 Un cuvânt despre viaţa marelui duce Dmitri Ivanovici. -Biblioteca de literatură a Rusiei antice', v. 6, p. 210, 211.
3 L.I. Rahati.
Pictura monumentală din Novgorod în secolele XIV-XV,
cu. 35-37, fila. 348-378.
lupta acestei lumi”, iar imaginea lumii, transformată şi luminată de ea, este asemănată cu paradisul. Lumea lui Rublev are propriile ei legi. Ele se bazează pe echilibrul celor trei elemente ale sale - linie, culoare şi lumină, ca fiind inseparabile şi necontopite, ca trei îngeri, conducând o conversaţie tăcută. Culoarea, care nu pierde nicăieri în sonoritate, nu se transformă într-un punct decorativ intrinsec valoros. Ritmul său coincide în întregime cu ritmul în curs de dezvoltare circular al liniilor, dar nicăieri nu este constrâns de ele. Se revarsă la fel de liber ca lumina radiantă. Strălucire moale de aur şi azur nu numai din interior
luminează materia vopselei, dar umple întreg spaţiul icoanei.
Compoziţia Treimii, ca şi în alte lucrări ale lui Rublev, este deosebit de organică. Nu se construieşte îmbrăţişând spaţiul pictural cu linii şi saturându-l cu forme tridimensionale sau plane, ci se dezvoltă din adâncuri, ca şi cum şi-ar fi definit propriile proprietăţi şi propriile limite. Ţărmurile nucleului spaţial al compoziţiei sunt liniile lin curbe ale hainelor îngerilor extremi, formând o formă asemănătoare unui bol. În centrul acestei lumi strălucitoare, Rublev aşează pe masa-tron un vas cu cap de miel de jertfă, conform legendei, ucis de Avraam în cinstea rătăcitorilor care i-au vizitat casa. În jurul acestei cupe - simbol al morţii sacrificiale şi în acelaşi timp al nemuririi, al iubirii dumnezeieşti dătătoare de viaţă, se unesc gesturile mâinilor îngerilor.
Desigur, Andrei Rublev nu a fost singur, iar imaginea dezvoltării artei la Moscova la începutul secolelor XIV-XV nu se limitează la activităţile atelierului său. O idee despre ceea ce făceau artiştii care au lucrat în atelierele mănăstirilor mari, care au împodobit bisericile oraşelor mari ale principatului, o oferă icoane precum Tandreţea Maicii Domnului de la Mănăstirea Cyril-Belozersky (TG) , care a fost adus acolo în 1397 de însuşi călugărul Kirill, originar din Mănăstirea Simonov , Arhanghelul Mihail cu fapte (întorsătura secolelor XIV-XV) de la Catedrala Arhanghel din Kremlinul din Moscova, Coborâre în Iad din Kolomna (TG) ; Schimbarea la Faţă din Pereslavl-Zalessky (TG)1.
Acest grup de monumente, creat de cei mai buni artişti moscoviţi, se alătură lucrării unui maestru local - icoana hagiografică a lui Boris şi

Gleb din Kolomna, începutul secolului al XV-lea (PT), care păstrează încă unele trăsături arhaice. În perioada de ascensiune a luptei pentru eliberarea ținuturilor rusești, imaginea fraților purtători de patimi, care preferau moartea discordiei, s-a bucurat de o reverență deosebită. În icoana Kolomna, scenele de viață sunt prezentate nu ca o ilustrare a evenimentelor, ci ca imagini generalizate care evocă înalte asociații poetice în privitor. De exemplu, ultima ștampilă cu figura unui om căzând în abis

Svyatopolk seamănă cu o miniatură a Psaltirii din 1397, comentând cuvintele despre cei răi, care „a conceput o minciună .., a săpat un șanț și l-a săpat și a căzut într-o groapă pe care o pregătise”. Epitetele care se găsesc adesea în literatura de la Moscova la începutul secolelor XIV-XV sunt destul de aplicabile imaginilor prinților înșiși: „treierul purității”, „guvernatori pașnici”, „liniștiți”, „smeriți în gânduri” și altele asemenea2. Mai puțin de toate, aceste icoane pot fi numite icoane de închinare, deoarece apar în fața privitorului ca o „oglindă a vieții”, adică un model de urmat.
Astfel de lucrări, care diferă prin priceperea și natura interpretării formelor, confirmă fidelitatea lor față de idealul etic al Moscovei și al artei rusești în ansamblu. Opera lui Rublev a determinat trăsăturile sale principale, poetica și structura timp de decenii, dându-i un impuls spiritual puternic.
Ideile care au găsit o implementare atât de profundă în opera lui Rublev și a maeștrilor cercului său, stilul picturii sale corespundeau mentalității și idealurilor prin care a trăit întregul pământ rusesc. Dovada este oferită de icoanele și picturile murale create în primele decenii ale secolului al XV-lea la Novgorod. Dintre acestea s-au remarcat, fără îndoială, frescele Bisericii Arhanghelul Mihail din Mănăstirea Skovo-Rodsky, aflată la trei verste de oraș, care a murit în 19413. Creați de meșteri locali, probabil cu participarea unor artiști greci străini, ei au reprezentat versiunea originală a întruchipării imaginii umanității, revenite la starea sa originală fără păcat prin jertfa lui Hristos pe cruce și sub influența darurilor. a Duhului Sfânt coborând pe pământ. Ultima temă a fost deosebit de interesantă pentru autorii picturii. Ei au evidențiat în mod special scenele mântuirii celor drepți - Coborârea în Iad, Învierea lui Lazăr, stabilirea Împărăției lui Dumnezeu - o compoziție extinsă a Înălțării lui Hristos - și au umplut întreg spațiul templului cu nuanțe de tonuri reci de albastru și pâlpâirea luminii se revărsa de sus.
În același timp, în lucrările apărute în anii 1410-1420, treptat încep să apară noi caracteristici. Pe de o parte, tendința de a
nonizarea acelui ideal spiritual, care a fost întruchipat în imaginile lui Rublev create la începutul secolului, iar pe de altă parte, se manifestă clar dorința de a transforma limbajul profund personal al artei sale într-un fel de sistem normativ care să facă este posibilă variarea constantă a ideilor artistice. Acest lucru se reflectă în întărirea expresivității emoționale a imaginilor, care sunt cu accent înduioșătoare (mică icoană a Maicii Domnului a lui Vladimir din Muzeul Rusiei4, icoana Nașterii Domnului Hristos).
4 E.S. Smirnova. Icoana Moscovei din secolele XIV-XVII, pl. 95,97.
Boris și Gleb cu viață. Moscova La începutul secolului al XV-lea
Lemn, tempera. 134 x 89 cm Galeria de Stat Tretiakov, Moscova

Miniaturi din Evanghelie

Moscova. anii 1410
Biblioteca de stat rusă, Moscova
Evanghelistul Matei
Pergament. 19,3 x 13 cm
Evanghelistul Marcu
Pergament. 19 x 13 cm
Evanghelistul Ioan Evanghelistul
și Prokhor
Pergament. 19,3 x 13 cm
Ne. 187:
Serghie din Radonezh
Acoperi. anii 1420
Țesătură, broderie din mătase. 196 x 84 cm Muzeul-Rezervație de Stat de Istorie și Artă Sergiev Posad
„Bizanț, Balcani, Rus”. Icoane de la sfârșitul secolului al XIII-lea - prima jumătate a secolului al XV-lea. Catalogul expoziției. M., 1991, nr. 88.
2 G.V. Popov. Pictura și miniatura Moscovei în mijloc
XV - începutul secolului al XVI-lea. M., 1975, ilustrare. 4-5.
•' G.I. Vzdornov. Arta cărții în Rusia antică. Carte de mână a Rusiei de Nord-Est a XII-a - începutul secolelor XV.
M., 1980, nr. 64. Există, de asemenea, o serie de magnifice manuscrise iluminate din Moscova din aceeași epocă: vezi ibid., nr. 59,61,65-67.
4 EL. Ostașenko, Lafey Rublev. Tradiții paleologe
la Moscova pictura sfârşitului
XIV - prima treime
al XV-lea, p. 88-91.279-361.
5 V.M. Patruzeci.Demsuo/-lea rang de la începutul secolului al XV-lea. de la Catedrala Adormirea Maicii Domnului din Dmitrov.- Arta ruseasca veche: secolele XIV-XV.
M, 1984, p. 243-252.
6 T.V. Nikolaev. Arta aplicată a Rusiei moscovite, p. 175-189.
7 G.I. Vzdornov. Arta cărții în Rusia antică. Cartea de mână a Rusiei de Nord-Est a XII-a - începutul secolelor XV, nr. 68.
8 E.S. Smirnova, V.K. Laurina, EA Gordienko. Pictura lui Veliky Novgorod. Secolul XV.
M., 1982, p. 31-40,188-192.
9 A.A. Galaşevici, G.S. Kolpakov. Biserica Nașterea Maicii Domnului din Gorodnya pe Volga. M., 2004,
cu. 82-175.
Maeștri greci Apostoli Petru și Pavel. Moscova 1410-1420. Lemn, tempera 196 x 137,5 cm.Catedrala Adormirea Maicii Domnului a Kremlinului din Moscova
în Catedrala Buna Vestire a Kremlinului din Moscova1), apoi ascetic sever (miniaturi ale Evangheliei de la Mănăstirea Kirillo-Belozersky din NRB2), în binecunoscutele soluții compoziționale formule, intensificând mișcarea, nivelând diversitatea anterioară a accentelor plastice individuale, în claritatea deliberată și neașteptarea contrastelor de lumină și culoare, în complexitatea ritmului liniar și chiar în sofisticarea aproape manierată a siluetelor figurilor. Una dintre cele mai bune și exemplare lucrări ale epocii sunt miniaturile.
Evangheliile anilor 1410 din Lavra Trinity-Sergius (RGB, No. M. 865 5)3. În pictura lor, trăsăturile bine-cunoscute ale „școlii” din Moscova sunt combinate capricios cu „grecisme” deosebite - semne clare ale influenței artei acelor artiști bizantini care apar în Rus' odată cu sosirea unui nou mitropolit - grecesc Photius. Una dintre ele a fost icoana Apostolilor Petru și Pavel pentru Catedrala Adormirea Maicii Domnului a Kremlinului din Moscova.

Noi tendințe se fac simțite în pictura iconostasului Catedralei Treimi a Mănăstirii Treime-Serghie (1425-1427), care a fost creată - concomitent cu pictura bisericească pierdută - de către studenții și adepții lui Rublev, poate chiar și cu el. participarea4. Una dintre cele mai importante caracteristici ale acestui ansamblu este polifonia sa. În Deesis, sunetul coral general al vocilor nu ascunde intonația apelului personal către Mântuitorul fiecăruia dintre participanții la rugăciune. Trăsături similare găsim în Deesis de la Catedrala Adormirea Maicii Domnului din Dmitrov de lângă Moscova (Muzeul Dmitrovsky)5.
Odată cu creșterea puterii prinților Moscovei, a autorității, a puterii și a bogăției metropolei, se conturează o cultură specială a curții. În primul rând, contribuie la dezvoltarea și determină nivelul înalt al artei bijuteriei în prima treime a secolului. La Moscova, alături de meșteri locali, lucrează greci și sârbi. Din ordinul mitropolitului Fotie, meșteri greci creează un cadru din aur din filigran pentru icoana făcătoare de minuni a Maicii Domnului din Vladimir cu urmărire.

poze de vacanta. În ceea ce privește măiestria și harul, salariul Evangheliei Morozov (ambele - GMMK) nu este inferior lui.
Cu toate acestea, majoritatea lucrărilor de pictură și artă aplicată - cusut, sculptură, bijuterii - mărturisesc în mod direct relevanța continuă a stilului Rublev, că a devenit limba timpului, intrând în practica artistică de zi cu zi.Un monument remarcabil al cusăturii din Moscova este capacul de pe mormântul lui Sergius din Radonezh. În chipul caracteristic, oarecum asimetric, obraznic al sfântului, trăsăturile unui „portret” se îmbină cu o expresie maiestuos de simplă și jalnică de atotștiință înțeleaptă, care amintește de expresia de pe chipul Apostolului Pavel din ritul Trinității. Aparent, coperta „semnului”, adică i-a făcut un desen, a fost unul dintre pictorii de icoane ai artelului Rublev, care a lucrat la Mănăstirea Treime în anii douăzeci ai secolului al XV-lea.
Icoanele și manuscrisele iluminate sunt comandate de la cei mai buni maeștri asociați cu „școala” lui Andrey Rublev atât pentru orașe, cât și pentru mănăstiri din apropiere și departe de Moscova. Printre astfel de lucrări se numără manuscrisul Apostolului de la Mănăstirea Kirillo-Belozersky (1410, Muzeul Rus)7. Dovezi ale influenței directe a artei moscovite pot fi văzute în monumentele create în același timp la Tver, Novgorod, Rostov și alte centre de artă. Printre acestea, de exemplu, icoana Pogorârii Duhului Sfânt de la Mănăstirea Duhov din Novgorod (NGOMZ)8, pictată de artistul Rostov Adormirea Maicii Domnului, imaginea antică a templului Catedralei Adormirea Maicii Domnului a Mănăstirii Kirillo-Belozersky (Kirillo- Muzeul-Rezervație Belozersky), frescele Bisericii Nașterea Maicii Domnului din Gorodnya lângă Tver (Galeria Regională de Artă Tver)9. În nord, ideile artei moscovite, mostrele de la Moscova sunt distribuite prin mănăstiri mari - Kirillov, Ferapontov, Prilutsky în Vologda, Spas-Kamenny pe lacul Kubenskoye.
Dezvoltarea arhitecturii Moscovei, cel mai probabil, a trecut prin aceleași etape principale ca și artele plastice. Dar acest lucru este greu de judecat pentru că

Adormirea Maicii Domnului
Primul sfert al secolului al XV-lea Lemn, tempera. 108 x 88 cm Muzeul-Rezervație Kirillo-Belozersky
„V.P. Vygolov. ^ Khmtekhzhurya din Moscova Rus' la mijlocul secolului al XV-lea. M., 1988, p. 211-212.

2 Trei epistole și diploma spirituală a lui Kirill Belozersky. - Biblioteca de literatură a Rusiei antice,
v. 6, p. 434.435.
Ne. 189:
Catedrala Spassky a Mănăstirii Andronikov din Moscova 1410-1420
Vedere dinspre sud-est
pierderea fondului principal de monumente, deși, conform estimărilor, numai în principatul Moscovei până în ultimul sfert al secolului al XV-lea au fost ridicate aproximativ șaizeci de structuri de piatră1. Printre acestea se numără și Catedrala Spassky a Mănăstirii Andronikov din Moscova, a cărei datare, din cauza lipsei de informații documentare de încredere, rămâne un subiect de controversă. Cel mai probabil, templul a fost ridicat sub stareța lui Alexandru (1410-1427), așa cum se menționează în Viața lui Sergius de Radonezh. Comparabilă ca eleganță a formei și proporției cu Catedrala Adormirea Maicii Domnului „pe Gorodok” din Zvenigorod, se deosebește de aceasta printr-o complicație vizibilă a siluetei, un dezechilibru în construcția unei compoziții tridimensionale, unde ritmul vertical al diferitelor dimensiuni. volume (inclusiv trei abside diferite în înălțime), reprezentativitate crescută, simetrie și o creștere a numărului de detalii decorative. Complicația ritmului diviziunilor verticale se remarcă și în interiorul catedralei. Stâlpii săi sunt în formă de cruce în plan, iar pe pereți corespund omoplaților, așa cum era cazul templelor din epoca premongolă.
Creatorii Catedralei Mănăstirii Andronikov au acordat o importanță deosebită ritmului spațial puternic al portalurilor de perspectivă și deschiderilor ferestrelor care disting principalele compartimente ale templului - volume unghiulare coborâte, secțiuni centrale ridicate ale fațadelor și o cupolă ridicată pe bază în forma unei piramide de kokoshniks. Mișcarea compozițională ondulată, care merge de jos în sus, conectând toate părțile unui singur organism arhitectural, transmite tensiunea vieții spirituale care se desfășoară în interiorul templului. Gradul și natura acestei tensiuni spirituale pot fi judecate din cuvintele unui contemporan, călugărul Kirill Belozersky, adresate prințului Andrei Dmitrievich, fiul lui Dmitri Donskoy: „Stai în biserică cu frică și cutremur, imaginându-te stând în rai. Pentru că, domnule, cerul pământesc se numește biserică și în ea se săvârșește sacramentul lui Hristos. Uitaţi-vă, domnilor, şi voi înşivă primejdios (adică cu grijă, cu toată sârguinţa. -7LZ7.) ... Iar dumneavoastră, domnule Principe Andrei, ai grijă de toate, înainte ca <voi> să fii şeful şi domnitorul, numit. de la Dumnezeu prin acei creștini care sunt sub voi.”
Gândul Sfântului Chiril despre responsabilitatea morală a principelui față de poporul încredințat lui de Dumnezeu însuși, despre dependența directă a soartei lor de modul în care veghează asupra propriului suflet, dă o idee despre acel ideal de „cămin”, care până la începutul secolului al XV-lea a devenit proprietatea nu numai a părții culturale a societății, dar pătrunde în conștiința majorității oamenilor. Nu întâmplător, în ultimele decenii ale secolului al XIV-lea - primele decenii ale secolului al XV-lea, se face simțit cu o forță deosebită fenomenul culturii de artă populară, multe dintre ale căror lucrări sunt fenomene semnificative de artă și arhitectură.
Un strat deosebit de puternic de artă populară țărănească se formează în nord.

Maica Domnului pe Tron
cu viitorii Sfinții Nikola și Clement
Sfârșitul secolului al XIV-lea
Lemn, tempera. 84 x 66 cm Muzeul-Rezervație de Stat de Istorie, Arhitectură și Artă Vologda

1 N. Voronov. Arta țărănească. M., 1924;
S.K. Zhegalova. Pictura populară rusă. M., 1975.
2 M. Krasovsky. Curs de istoria arhitecturii ruse: Arhitectura din lemn. 4.1. SPb., 1916.

Cu cât terenurile au fost dezvoltate mai activ în Obonezhye, Podvinye, pe Onega, Pinega, Mezen, Pechora, trecând în posesia prinților Belo-Zersky, Rostov, Moscovei, boierilor din Novgorod, mănăstiri mari și mici, puncte comerciale, industriași angajați în producția de sare și extracția blănurilor fiarei, cu cât influența marilor centre politice s-a răspândit, cu atât tradițiile artistice pe care le-au introdus s-au răspândit mai intens și mai profund și au prins rădăcini în viața țărănească, influențând arta populară tradițională.

În mediul țărănesc, venerația casei se păstrează pentru o perioadă deosebit de lungă - fundațiile
viață de familie, clan, ceea ce explică stabilitatea în formele și decorul lucrurilor create pentru sine și, de regulă, cu propriile mâini, trăsături și motive cunoscute în arta slavă din perioada precreștină. Ele sunt amintite de capete monumentale de cai pe bușteni care încununează acoperișurile colibelor, valoane și arhitrave, împodobite cu semnul soarelui, oală în formă de rațe și multe alte obiecte de uz casnic. Arta țărănească se distinge întotdeauna prin caracterul său de ansamblu, uniformitatea și ieftinitatea materialului, capacitatea de a folosi din plin suprafața tratată, de a o face atât funcțională, cât și decorativă. Materialul a fost în principal lemn, țesături, lut, mai rar metal. Tipurile tradiționale de creativitate au fost sculptura, broderia, pictura, modelajul.

Lemnul este singurul material de construcție. Din el se construiesc colibe, hambare, mori, băi, fântâni, dar și ziduri de cetăți, turnuri și temple. Cabana din bușteni este o parte invariabilă a tuturor acestor structuri, iar scopul și funcția determină dimensiunea și natura tăierilor și părților de încoronare. O casă din busteni cu tumbe - o prelungire a părții superioare - este folosită pentru culetele podului. Același cadru stă la baza bisericii Kletskaya. La cușcă - o casă din bușteni acoperită cu două pante și încoronată cu o mică cupolă - au fost bătute în cuie cuști inferioare ale pronaosului și absidă. Cele mai vechi exemple de astfel de clădiri sunt Biserica lui Lazăr de la Mănăstirea Murom (secolul XIV?, Kizhi) și Biserica Depunerea Robului din satul Borodava de lângă Mănăstirea Ferapontov (1486). Astfel de temple diferă în înălțime, abruptul versanților, prezența sau absența galeriilor de verandă și decorul. Câteva tehnici și motive variază în mod constant, a căror natură a fost adesea determinată de capacitățile uneltelor de tâmplărie - un topor, o dălță, o daltă, mai rar un ferăstrău. Creșterea dimensiunii clădirilor sa dus la conectarea mai multor cabane din lemn. Pentru a extinde aria templelor, au fost folosite cabane de bușteni în formă complexă - cruciforme, octogonale, cu diferite modele de tavane încoronate cu cupole.

Maeștrii nordici au putut să-și combine perfect clădirile cu peisajul. Templele și morile - principalele semne ale satelor mari și ale curților bisericilor vizibile de departe - sunt amplasate astfel încât siluetele lor zvelte să fie bine citite pe cerul înalt. Dimpotrivă, colibe mari cu două etaje, conectate cu curți de utilități, introduc alte accente în el - liniile acoperișurilor par să continue linia orizontului deschis, incluse organic în ritmul epic al vieții acestui maiestuos și nesfârșit, precum oceanul, spațiul.

Odată cu extinderea colonizării Nordului, extinderea rețelei de mănăstiri, activarea legăturilor cu centrele principatelor și eparhiilor, au avut loc schimbări atât în modul de viață al oamenilor, cât și în natura artei țărănești. . Meșteri sunt recrutați dintre meșteri locali pentru a decora noi temple rurale din lemn. Aceiași oameni care au sculptat semne solare și alte motive „păgâne” pe roți învârte și colibe, la nevoie, decupau și tabla catapeteasmei bisericii de lemn din localitate, împodobindu-le cu imagini cu scene evanghelice, sfinți și în același timp decorative. cifre. Așa este decorat un tablou sculptat din secolul al XIV-lea din provincia Oloneț (SHM), în centrul căruia se află un Crucifix, heruvimi, sfinți de jumătate de lungime, iar la capete - lei cu cozi înfloritoare1. În același timp, motivele și formele iconografiei tradiționale creștine suferă un fel de transformare, ele fiind supuse cerințelor estetice care sunt caracteristice fiecărei culturi populare. Caracteristicile comune ale icoanelor nordice sunt mobilitatea proporțiilor figurilor, care depind aproape întotdeauna de formatul tablei; intensitatea nuanței culorii și, în același timp, luminozitatea culorii, care se realizează prin utilizarea unor pete locale mari colorate de diferite densități, aplicate cu linii largi texturate pe gesso alb translucid prin ele și combinându-le cu transparente, aproape înregistrări asemănătoare acuarelei; silueta, desen de contur gol, simplitatea și concizia compoziției, abundența de ornament.
Toate monumentele de origine nordică sunt împărțite în principal în trei grupe; dintre acestea, primul este legat de Obonezh, unde nu existau centre urbane mari și mănăstiri mari, influența Novgorod2 este deosebit de remarcabilă, al doilea - cu teritoriul Vologda, Belozerye, Ustyug, cu vechile lor orașe și mănăstiri care făceau parte. ale eparhiei Rostov3 și, prin urmare, s-au concentrat pe mostrele Rusiei Centrale, iar a treia - icoane originare din Dvina, Kargopol, unde influențele Novgorodului și Rostovului s-au ciocnit4. În secolul al XIV-lea, pe teritoriul Vologda au apărut numeroase mănăstiri, fondate de imigranți din principatul Moscovei, care și-au adus aici tradițiile artistice. Monumentele timpurii din Vologda sunt recunoscute prin combinația caracteristică a culorilor albastru apos, roșu strălucitor și albastru intens și prin tipurile arhaice de chipuri - toate acestea amintesc de lucrările din secolul al XIII-lea. Un exemplu în acest sens este Maica Domnului pe tron cu Nicolae și Clement la sfârșitul secolului al XIV-lea (VGMZ).
1 N.N. Pomerantsev. Sculptură rusească din lemn.
M, 1967.
2 E.S. Smirnova. Pictura lui Obonezhye în secolele XIV-XVII.
M, 1967.
3 A.A. Rybakov. Pictograma Vologda. Centrele de cultură artistică ale Țării Vologdei în secolele XI-XVII. M., 1995.
4 litere nordice. Colecția Muzeului de Arte Frumoase Arhangelsk. Catalog. Aut.-stat. ESTE EL. Veshnyakova, T.M. Koltsov.
Arhangelsk, 1999-
Biserica Depunerea Robului din sat
Bărbați lângă Ferapontov 1486

Icoane de tablă de la Mănăstirea Treime-Serghie. Tver (?) Prima jumătate - mijlocul secolului al XV-lea Muzeul-Rezervație de Stat de Istorie și Artă Serghiev Posad Ioan Botezătorul, Ioan Teologul
Pânză, gesso, tempera. 23 x18 cm Apostoli Petru și Pavel
Pânză, gesso, tempera. 23 x 18 cm
1 T.V. Nikolaev. Arta aplicată a Rusiei moscovite, p. 183-184.
2 G.I. Vzdornov. Arta cărții în Rusia antică. Cartea de mână a Rusiei de Nord-Est a XII-lea - începutul secolelor XV, nr. 57.
•' G.V. Popov, A.V. Ryndin.

Pictura și arta aplicată din Tver. secolele XIV-XVI.
M., 1979, p. 510-524, 563-566, 603-606; L.I. Rahati. Rogatin al Marelui Duce de Tverskoy Boris Alexandrovici. -Arta rusă veche: Probleme, atribuții.
M, 1993, p. 110-144.
atmosfera unui spațiu nemărginit uniform iluminat.
Acea stare de „tristețe strălucitoare”, despre care poeții ruși vor scrie mult mai târziu, poate fi prima dată cu o asemenea distincție care s-a manifestat tocmai în această creație a unui artist remarcabil din Moscova. Ea a reflectat, evident, unele schimbări importante în viața spirituală a Moscovei. Poate fi surprins chiar și în lucrări de bijuterii, cum ar fi, de exemplu, imagini urmărite ale Răstignirii și ale celor patru evangheliști la salariul Evangheliei, investite în Mănăstirea Treime-Serghie în prima jumătate a secolului al XV-lea (RGB) 1. În același timp, este imposibil să nu observăm că motivele înclinației supuse, supunerea blândă sunt combinate în aceste lucruri cu o creștere a tensiunii interioare ascunse ochilor. Se manifestă prin întărirea rolului liniilor de contur, în modelul ascuțit și casant al pliurilor tăiate, în modelul capricios al motivelor ornamentale. Expresivitatea lor poate fi judecată după inițialele și capetele unui manuscris magnific, care a primit numele Evangheliei pisicii (RSL)2 după numele contribuitorului.
Evaluând în general puținele lucrări ale maeștrilor moscoviți cunoscute astăzi, se poate observa, pe de o parte, pierderea fostei scări monumentale a imaginilor, pe de altă parte, întărirea
intimitatea, o trăsătură clar manifestată a influenței culturii palatului, cu dorința ei de har.
Epoca necazurilor pentru Moscova, la Tver, Novgorod, Pskov, Rostov, în nord, a fost perioada celei mai active și fructuoase activități artistice. Aici continuă să se construiască orașe și temple, se creează numeroase picturi murale, icoane, obiecte de artă aplicată.
Tver recapătă pentru scurt timp strălucirea fostei glorii a capitalei. Marele Duce din Tver Boris Alexandrovici este glorificat de scriitorii de la curte ca un țar înțelept și evlavios. Imaginile alegorice gravate pe plăci de argint care împodobesc arma ceremonială de vânătoare a prințului - cornul (GMMK)3 sunt legate de tema patronajului divin al Tverului, cu un complex de idei despre alegerea deosebită a prințului de Tver. Ei prezintă ilustrații pentru textele psalmilor care slăvesc pe „omul dreptei” - păzitorul „pământului făgăduinței”, conducătorul și paznicul „poporului ales”. Autorii programului iconografic au reînviat temele și ideile care au atras atenția prinților Vladimir-Suzdal încă de la mijlocul secolului al XII-lea. Miniaturile manuscriselor antice bizantine au servit drept model pentru imaginile de pe suliță.
Moscova și pământurile rusești
mijlocul - a doua jumătate a secolului al XV-lea
B) bătălia pentru marea domnie, care s-a desfășurat în anii treizeci și patruzeci ai secolului al XV-lea între nepoții lui Dmitri Donskoy, slăbește Moscova, afectează negativ procesul de unire a țărilor rusești, stimulând tendințe separatiste deja puternice. Tulburările de stat sunt intensificate de neînțelegerile și „tulburările” din Biserică apărute după moartea în 1431 a mitropolitului Fotie.
Aceste evenimente au un impact direct asupra naturii activității artistice. Volumul construcției din piatră este redus brusc, în anal de aproape douăzeci de ani nu se menționează construcția de temple, clădiri civile, cetăți. Dispare și mesaje despre lucrările artiștilor. Există
motiv de a crede că mulţi dintre cei care au lucrat anterior în mos central

ateliere kovsky, mergi la mănăstiri sau la curțile unor prinți și ierarhi bisericești specifici. Această presupunere este susținută de câteva monumente de pictură.
și artele aplicate, care au ajuns până la noi ca parte a unor complexe și sacristii unice de iconostas monahal.
Printre cele mai bune exemple de artă moscovită din al doilea sfert al secolului al XV-lea se numără icoana lui Ioan Botezătorul de la nivelul Deesis al Catedralei Mănăstirii Nikolo-Peshnozhsky de lângă Dmitrov, lângă Moscova (TsMiAR)1. Autorul său, pictor subtil și excelent desenator, dă o nouă interpretare a imaginii sfințeniei, diferită de cea „Rublev". El l-a prezentat pe Botezător nu în chipul tradițional al unui pustnic, ascet, predicator pasionat și comunicător al „Lumina Domnului", stând lângă tronul său, ci ca o persoană cu speranță blândă și, parcă de departe, întorcându-se către Dumnezeu, reflectând asupra drumului pasional care duce la el. Trăsăturile feței ale Forerunnerului remarcat prin noblețe rafinată, individualitate unică, plină de un sentiment de supunere și, în același timp, de acceptare conștientă a încercărilor pregătite pentru el. Gama de culori este, de asemenea, interpretată într-un mod nou aici. Coordonat tonal, este lipsit de accente puternice de culoare. Lumina nu este concentrată, ci împrăștiată, rezultând un moale
Biserica lui Petru si Pavel
în Kozhevniki în Novgorod. 1406 Fațada de vest
„G.V. Popov. Viața artistică a lui Dmitrov în secolele XV-XVII. M, 1973, p. 18-20.
Ioan Botezătorul de la Deesis Tier Moscova. Al doilea sfert al secolului al XV-lea Lemn, tempera. 105 x 83,5 cm Muzeul Central de Cultură și Artă Rusă Antică Andrei Rublev, Moscova

Maeștri locali din Tver și, poate, artiști veniți din Bizanț, Balcanii creează lucrări care poartă pecetea artei metropolitane. Așa sunt, de exemplu, icoanele așa-numitului rang Kashin din prima jumătate a secolului al XV-lea (GGG, RRM), Adormirea Maicii Domnului, care a primit epitetul „albastru" (TG) datorită culorii sale caracteristice pentru localnici. şcoală, icoanele tăbliţei din laurii Treime-Sergiu (SPMZ)1.
În arhitectură, Tver, ca și Moscova, moștenește tradițiile arhitecturii din piatră albă a Rusiei de Nord-Est din secolul al XII-lea. Din numărul mare de biserici de piatră ridicate în primele decenii chiar în Tver (Catedrala Adormirea Maicii Domnului a Mănăstirii Jheltikov, 1404; clopotnița catedralei, 1407; Biserica Sf. Ioan cel Milostiv; 1413-1420), Staritsa, Kashin și alte orașe și mănăstiri ale principatului, doar o mică biserică a Nașterii Domnului a supraviețuit
1 G.V. Popov. Pictograma Tver. Sankt Petersburg, 1993, tab. 27-68, 106-112; L.M. Evseev.
Pictograme cu două fețe
„pe prosoape" de la mijlocul secolului al XV-lea de la Mănăstirea Treime-Serghie în contextul ideilor spirituale ale vremii. - Actele TsMiAR: Cultura artistică a Moscovei și a regiunii Moscovei în secolele XIV - începutul secolelor XX.
T.P. M, 2002, p. 137-144.
Adormirea Maicii Domnului („Albastru")
Tver. secolul 15
Lemn, tempera. 113 x 88 cm Galeria de Stat Tretiakov, Moscova

1 A.A. Galaşevici, G.S. Kolpakov. Biserica Nașterea Maicii Domnului din Gorodnya pe Volga, p. 42-80.

2 V.V. Kostochkin. Arhitectura cetății Rusiei antice.
M, 1970.
5 M.K. Karger. Novgorod cel Mare. Monumente artistice din secolele XI-XVII. M, 1980;
P.A. Rappoport. Arhitectura veche rusă, p. 138-141.
Maica Domnului a satului Gorodnya - în antichitate orașul Vertyazina1.
Există o părere că templul din Oraș nu a fost construit în două etape. Primul templu, din care a mai rămas un subsol din piatră albă, a fost ridicat la sfârșitul secolului al XIV-lea, iar după un incendiu din 1412, la fundația ei a fost ridicată o nouă biserică cu un singur cupol, cu trei abside, în absida de sud a la care s-a amenajat o capelă în numele lui Ioan Botezătorul. Afară, o cupolă cu o cruce (acum lipsă) amintea de el. Compoziția generală a maselor, natura aspectului, seamănă cu bisericile din Moscova de la începutul secolului - stâlpii sunt aproape de pereți, eliberând spațiul cupolei, arcurile de circumferință crescătoare trepte sunt folosite pentru a trece la capitol, ferestrele de pe fațade sunt încadrate de arcade cu trei lame cu un vârf chilat, iar baza tobei a fost cândva mascata de zakomar cu chilă. Cu toate acestea, asemănarea „iconografică” nu ascunde particularitățile gândirii arhitecților locali. Formele par mai pitorești, ideea fuziunii învelișului de perete și a articulațiilor sale, continuitatea ritmului spațial, aici, așa cum se întâmplă adesea în monumentele provinciale, se dezvăluie cu o sinceritate directă. Nimic nu evidențiază trecerea de la stâlpi la arcade, ci trecerea de la pânze la inelul tamburului
on se realizează cu ajutorul unei prelungiri în formă de con a bazei sale. În anii 1420, biserica a fost pictată, dovadă fiind fragmentele de frescă găsite în timpul restaurării ei.
La Novgorod, în aceleași decenii, tendințele separatiste și anti-moscove au căpătat caracterul unui program ideologic, s-au făcut pași politici serioși pentru a se elibera de puterea Marelui Duce și Mitropolit, care stătea la Moscova. În 1435, arhiepiscopul Euthymius al II-lea a călătorit la Smolensk pentru a fi hirotonit în demnitatea mitropolitului Gherasim, un protejat al Lituaniei. În 1436-1437 novgorodienii încheie un tratat de pace cu Marele Duce al Lituaniei Sigismund. Arhitectura de apărare este de o importanță deosebită. În 1430, cetatea Porhov a fost reconstruită, ținând cont de ultimele realizări în fortificație; în 1437, zidurile și turnurile Detinets2 au fost reparate.
Construcţia de biserici de piatră în oraş atinge o intensitate fără precedent, se realizează atât în mănăstiri, cât şi în suburbii3.
Clădirile ridicate nu diferă tipologic cu mult de cele construite în ultima treime a secolului al XIV-lea. Caracteristica lor principală este aplatizarea reliefului pereților datorită respingerii lamelor profilate complex și slăbirii rolului.
Biserica lui Dimitrie de Tesalonic pe strada Slavkov din Novgorod. 1463
Vedere dinspre nord-est

diviziuni verticale. Siluetele bisericilor devin mai netede, segmentarea fatadelor este uniforma, peretii cortina si absidele se extind vizibil, ritmul liniilor isi pierde din dinamica de odinioara. În înfățișarea lor, mulțumirea, temeinicia idealului este palpabilă. Totul este construit fără tensiune vizibilă, după un canon cunoscut. În Biserica lui Petru și Pavel din Kozhevniki (1406), care repetă în multe feluri forma Bisericii Mântuitorului de pe strada Ilyina, și apoi în bisericile celor Doisprezece Apostoli de pe Propastekh (1455), Simeon Dumnezeu-preot la Mănăstirea Zverin (1467), suprafețele pereților sunt proiectate în așa fel încât elementele decorațiuni să confere eleganță, dar să nu încalce

rutina strictă a acelei vieți de zi cu zi, în centrul căreia se află aceste temple.
Clădirea bisericii din municipiu aproape se contopește cu dezvoltarea urbană densă, deasupra căreia se ridică acoperișurile înclinate sau înclinate și capul. Aparent, acest lucru explică și faptul că decorul este acum situat în părțile superioare ale templului. În Biserica lui Dimitrie din Tesalonic de pe strada Slavkov (1463), de exemplu, curele largi de decor de șiruri alternante de curgere și bordură umplu doar partea superioară a cortinei centrale a fiecărei fațade și evidențiază cornișa tamburului principal. Din ce în ce mai mult, aspectul bisericilor din oraș este determinat de o abordare pur funcțională a acesteia. Templele sunt construite pe subsoluri care servesc drept depozit pentru mărfuri; afară apar scări, care duc la etajele superioare; interioarele devin mai jos; spațiul interior își pierde expresivitatea figurativă de odinioară.
În timpul domniei arhiepiscopului Eutimie al II-lea (1429-1458), când toată activitatea de construcție și artistică din oraș era supusă unui program ideologic bine gândit, au apărut temple-monumente originale, ridicate pe locul și după planul lui vechile biserici din Novgorod din secolul al XII-lea, precum bisericile lui Ivan de pe Opokah (1453), Ilie de pe Slavna (1455), Adormirea Maicii Domnului la Târg (1458) și construită puțin mai târziu, în 1465, Biserica a Învierii de pe lacul Myachina. Pe locul unei clădiri vechi din secolul al XIV-lea, ca un monument, a fost ridicată în 1455 o biserică mică, dar zveltă a celor Doisprezece Apostoli de pe Propastekh. Stilul acestor structuri - retrospectiv, în mod deliberat conservator -
determinată de dorința de a reaminti fosta putere și glorie a Novgorodului, de a opune vechii statulități și altare din Novgorod ambițiilor mari ducale ale Moscovei, care nu ratează ocazia de a-și extinde constant posesiunile.
Pe lângă clădirile de cult din Novgorod și mănăstirile din jur, Evfimy își reconstruiește reședința în Detinets. În 1433, Novgorod și meșteri germani „de peste mare” au construit Camera Fațetată pentru recepții și întâlniri ceremoniale, a cărei sală superioară era acoperită cu bolți de nervură gotice sprijinite pe un stâlp central2. Cameră a intrat în complexul de clădiri, inclusiv palatul, depozitele de cereale, „inelul cu ceas” cu biserica Sfântul Serghie din Radonezh. Reconstruită în secolul al XVII-lea, „chasozvonya” - turnul cu ceas - a fost o axă compozițională importantă în ansamblul general al orașului. În 1441 au fost pictați pereții camerei.
Cultura fundamental democratică a Novgorodului din prima jumătate a secolului al XV-lea a fost puternic influențată de gusturile și tradițiile aristocratice cultivate la curtea suveranului. Ele s-au manifestat cel mai pe deplin în operele de artă aplicată. Într-un halat cusut după ordinul lui Euthymius însuși, cu imaginea patronului arhiepiscopului Euthymius

1 P.N. Maksimov. Biserică Dmitri Solunsky în Novgorod. - Patrimoniul arhitectural. Problema. 14. M., 1962, p. 35-46.

2 EL Gordienko. Camera Vladychnaya a Kremlinului Novgorod L, 1991.

Biserica Nașterea Maicii Domnului din satul Gorodnya. După 1412 Vedere dinspre sud-est

rangul Deesis. Novgorod
Mijlocul secolului al XV-lea
Cusut pe tafta cu mătase
25 x 184 cm

Galeria de Stat Tretiakov, Moscova
1 ON Mayasova.Antic/? cusut rusesc. M., 1971, tab. 17-18.
2 Artă decorativă și aplicată a lui Veliky Novgorod: Metalul artistic din secolele XI-XV, p. 171-177.
3 E.S. Smirnova, V.K. Laurina, EA. Gordienko. Pictura lui Veliky Novgorod: secolul al XV-lea, p. 68-89.
Ne. 199:
Icoana din patru părți: Învierea lui Lazăr. Treime. Întâmpinarea Domnului. Ioan Evanghelistul pe insula Patmos. Novgorod Prima jumătate a secolului al XV-lea Lemn, tempera. 103 x 76,7 cm Muzeul de Stat al Rusiei, Sankt Petersburg
Maestrul Ioan. Panagiar Novgorod. 1435
Argint, turnare, goană, email, filigran, aurire Înălțime 30 cm
Rezervația Muzeului Unit al Statului Novgorod
Veliky (TG) grația ușoară a figurilor fără greutate, grația gesturilor ușor maniere, irizația texturii strălucitoare de mătăsuri multicolore, jocul capricios al liniilor care rimează arcurile în formă de chilă ale ramelor, decupările din ferigile de aripi de înger și modelul complex al pliurilor de haine dau o idee despre gusturile care predominau la acea vreme. O serie de detalii, de exemplu, toiagul ondulat, înfloritor al îngerilor, desenul de arcade, găsesc analogii în lucrările de artă gotică târzie, binecunoscute în Novgorod. Minunatul panagiar realizat de maestrul bijutier din Novgorod John in 1435 (NGOMZ) se intoarce la aceleasi lucrari. Vasul panagiarului este montat pe un palet decorat cu un ornament pur gotic sub forma de flori crucifere si figurine turnate de lei2.
În pictură, trăsăturile retrospectivismului sunt vizibile în nici o măsură mai mică decât în arhitectură. Se păstrează paleta strălucitoare caracteristică tradiției artistice locale, care este încă dominată de cinabru, concizia formulă a limbajului, certitudinea grafică și alinierea arhitectonică a construcțiilor compoziționale. În același timp, dezvăluie trăsături de intimitate care nu erau anterior caracteristice școlii de pictură cu icoane din Novgorod. Se cultivă o strălucire deosebită rafinată, un desen expresiv, ușor manier, un efect decorativ subliniat al compozițiilor. Profetul Ilie pe icoana cu spatele roșu de la mijlocul secolului al XV-lea (TG) seamănă în exterior cu mostrele icoanelor cu spatele roșu din secolul al XIII-lea, dar spre deosebire de acestea, în imaginea lui nu există nimic care să ateste puterea fizică, puterea personală a profetului. Figura sa eterică și aspectul formidabil sunt un simbol generalizat al celei mai înalte puteri în general, care se manifestă în mod egal și acționează după imaginea fiecărui sfânt. Vă puteți convinge cu ușurință de acest lucru uitându-vă la numeroasele icoane ale sfinților selectați, de regulă, inclusiv imaginea veneratul altar din Novgorod - Maica Domnului a Semnului.
În operele din vremea lui Euthymius al II-lea nu există nici o urmă a fostei drame, totul gravitează spre claritatea didactică3. Concentrarea interioară și tensiunea de contemplare a spectacolului miraculos, manifestate direct celui care stă în fața icoanei, sunt înlocuite de o poveste despre o minune văzută de alții, mărturia martorilor ei oculari. Cel mai adesea, acțiunile, gesturile și posturile participanților la scenă nu sunt un răspuns la ceea ce văd, ci îl interpretează sau chiar anticipează. Așadar, în scenele care ocupă ștampilele Icoanei în patru părți (GRM), însuși Lazăr, mort în vârstă de patru zile, iese din mormânt pentru a-l întâlni pe Hristos și a mărturisi despre miracolul arătării Mântuitorului, care îl învie; Prohor în scena Ioan Teologul de pe Patmos scrie cuvintele revelației, chiar înainte de apariția luminii și a glasului Domnului; în Prezentare și Treime, nu este înfățișată venirea lui Dumnezeu la oameni, ci venirea oamenilor la Dumnezeu. O icoană reprezentând un astfel de eveniment, extragându-l din adâncul istoriei

sacre, aducând oamenii mai aproape de el, a devenit ea însăși un fel de evidență și un simbol impersonal al unei minuni. Apariția ei - strălucirea aurului și jocul culorilor strălucitoare - ar fi trebuit percepută ca o imagine veșnică imprimată a epifaniei. În același timp, maeștrii subliniază detaliile mari, subliniind necesitatea examinării lor semnificative.

O astfel de poveste-mărturie și, în același timp, o reamintire a unei minuni asociate cu un altar local, este icoana Miracolului din icoana Semnului (Bătălia Novgorodienilor cu Suzdalienii) de la mijlocul secolului al XV-lea din satul Kuritskoye. (TG). Baza complotului său a fost legenda despre asediul de către trupele prințului Suzdal Andrei Bogolyubsky și despre ajutorul miraculos adus oamenilor din Novgorod, dat de venerata icoană a Fecioarei Semnului. Compoziția este împărțită în trei registre, situate pe un fond auriu comun. Cel de sus

cel mai mare, prezintă scene ale transferului icoanei venerate la Catedrala Sf. Sofia și rugăciunea oamenilor din apropierea ei, adică acțiuni rituale care predetermina deznodământul evenimentelor victorioase pentru Novgorod. De fapt, aici se săvârșește o minune, un sacrament, iar rezultatele sale sunt afișate în părțile mijlocii și inferioare ale icoanei: negocierile ambasadorilor, bombardarea Novgorodului, înfrângerea poporului Suzdal.

Totuși, în această artă, cu toată convenționalitatea ei, patosul evidenței este încă foarte puternic, se simte în continuare ascuțimea polemică a ideilor care o inspiră, se păstrează încă prospețimea și imediatitatea simțirii. Este suficient să vedem cum, de exemplu, în scenele Mijlocirii asupra icoanelor de la mijlocul secolului al XV-lea (TG), Andrei Yurodivy, arătând spre Maica Domnului, aproape că o atinge cu mâna. Un anumit tip fizionomic este dezvoltat cu o ceafă mare, o bărbie ascuțită, ochi mici și adânci și un nas îngust, lung, „fălțuit”. Fețelor sfinților li se dă o expresie constantă de veghere severă și vigilentă, stând neîncetat în pază pentru a proteja turma de ispitele diavolului și a le avertiza cu privire la venirea zilei judecății, „ziua Domnului”. care va veni brusc, „ca un hoț în noapte”. Gesturi impresionante de avertizare și binecuvântare corespund unei asemenea situații. Așa sunt imaginile sfinților aleși de pe icoana profetului Ilie, Nikola și Anastasia de la mijlocul secolului al XV-lea (TG) și Sfinții Blaise și Spiridon din același timp (GIM), prezentați ca păstori, cărți de rugăciuni și ocrotitori ai turma de vaci, capre și oi înfățișate la picioarele lor.

Imaginea dezvoltării culturii artistice din Pskov este în multe privințe similară cu ceea ce vedem în Novgorod, dar are și o serie de caracteristici specifice. Legătura strânsă a acestor orașe, proximitatea condițiilor socio-economice de viață, nu pot ascunde diferența esențială care se simte în însăși atmosfera vieții lor spirituale. În Novgorod, lumea și biserica stau una lângă alta, fără a se îmbina niciodată; în Pskov sunt strâns împletite. Dezvoltarea slabă a instituțiilor statului, formele comunale de guvernare atât în oraș, cât și în biserică, stabilitatea obiceiurilor străvechi au creat condiții unice pentru dezvoltarea culturii locale.

Acoperi. Novgorod. mijloc
secolul 15

Lemn, tempera. 75 x 51,8 cm Galeria de Stat Tretiakov, Moscova
și artă, atingând apogeul în secolul al XV-lea.
Caracteristicile artei din Pskov, care a apărut pentru prima dată la limita secolelor XIII-XIV, sunt determinate de o combinație caracteristică a tehnicilor tradiționale de interpretare cu motive iconografice foarte dezvoltate în pictura icoanelor și forme originale ale structurilor din piatră. Artiștii din Pskov sunt mereu sensibili la tot ce este nou, dezvăluind o conștientizare izbitoare a ceea ce se întâmplă în Rus', în Bizanț, în Occident. Dar totul nou este procesat temeinic de ei în spiritul gusturilor locale foarte stabile. Ca și în alte părți în secolele XIV-XV, în Pskov erau construite mari structuri defensive. Zidurile înconjoară nu numai Krom (Kremlinul), ci și orașul învecinat Dovmont, Roundabout și Zastenye. În suburbiile Pskovului se construiesc cetăți, dintre care cea mai puternică și pitorească este Izborsk. Aspectul final al orașului Izborsk a fost format la începutul secolului al XV-lea. Turnurile sale în formă de con ies puternic dincolo de linia de pereți din calcar local, incluziuni rare de decor amintesc că această masă de piatră, care crește dintr-un peisaj deluros, a fost atinsă de o mână umană.
1 V.V. Kostochkin. Biografia de construcție a vechiului Izborsk. - Arhitectura sovietică, 1959, nr.2, p. 124-143.
Ne. 200:
Minune din Icoana Semnului
(Bătălia Novgorodienilor
cu suzdalieni). Novgorod mijlocul secolului al XV-lea
Lemn, tempera. 75 x 57 cm Galeria de Stat Tretiakov, Moscova

1 Despre construcția templului în Pskov în secolele XIV-XV, vezi: A.I. comedian Cronica de piatră din Pskov XII - începutul secolului al XVI-lea,
cu. 105-245; Vl.V. Sedov. Arhitectura Pskov a secolelor XIV-XV. M, 1992.
2 A.I. comedian Cronica de piatră din Pskov XII - începutul secolului XVI, p. 128-139,152-191.
Biserica Adormirea Maicii Domnului din Meletovo, lângă Pskov. 1461-1462
Vedere dinspre sud-vest
Crucile situate în zidăria zidurilor aveau semnificația simbolică de „vizor”, adică scut împotriva dușmanilor.
În arhitectura templului, caracteristicile locale au apărut deja în arhitectura Catedralei Trinității (1367), care nu a ajuns până la noi, construită pe baza unui templu antic prăbușit de la sfârșitul secolului al XII-lea. Un desen din secolul al XVII-lea ne permite să spunem că elementele împrumutate din arhitectura Smolensk sau Cernigov - pilaștri multi-fragmentați, un sistem de arcade în trepte - au fost combinate în el cu compoziția planificată și volumetrică a clădirii caracteristice Pskovului, în care contrastul dintre partea centrală înaltă și latura coborâtă . Învelișul inițial al templului a fost un capac, care a fost înlocuit în secolul al XV-lea cu unul tipic „pșkov”. Pentru templele din Pskov, acoperirea frontonului înclinat a devenit aproape la fel de obligatorie ca și cele trei abside. Absida centrală ajunge la mijlocul înălţimii, cele laterale sunt mai joase1.
Templele din Pskov sunt mai jos decât cele din Novgorod, sunt inseparabile de peisajul urban din jur, se îmbină organic și chiar cresc împreună cu dezvoltarea urbană, deoarece sunt locul în care trec oamenii. întreaga viață socială a locuitorilor unei străzi, familiile care dețin moșii învecinate, membrii unei corporații meșteșugărești, de exemplu, comercianții care au construit Biserica Sf. Ca și în Novgorod, locuitorii din Pskov au început să amenajeze subsoluri în temple, unde au depozitat diverse bunuri, chiar și „poțiune de tun” - praf de pușcă. Un astfel de

subsol boltit este disponibil, de exemplu, în biserica Vasily de pe Gorka la începutul secolului al XVI-lea. Dezvoltarea arhitecturii a mers în direcția expansiunii, a extinderii complexului de temple. Pe toate părțile, pronaos, coridoare, o clopotniță se învecinează cu volumul principal. Culoarele sunt interconectate prin galerii închise. Se dovedește un sistem de celule spațiale conectate complex, care înconjoară miezul central al templului.
Bisericile din Pskov au fost rareori proiectate pentru vizionare la distanță; sunt interesante de aproape pentru locația lor pitorească, un fel de textură mare de zidărie. Privirea, deplasându-se dintr-o parte a clădirii în alta, aproape niciodată nu întâlnește planurile calme și curate ale fațadelor, ci îmbrățișează mereu volumele. Ritmul spațial este subliniat în diverse moduri, dar mai ales prin întreruperi neașteptate, dizarmonie, forțând o reacție ascuțită la pauzele și cezurele care se formează în dezvoltarea lui.
La mijlocul secolului al XV-lea, o astfel de formă arhitecturală complexă a apărut ca un acoperiș cu șaisprezece laturi, cunoscut de la bisericile Adormirea Maicii Domnului din Meletovo de lângă Pskov (1461-1462) și Kozma și Damian din Primostye (1462-1463)2 . Dar acoperirea a opt pârtii a fost foarte populară. Structura pieselor portante era caracterizată printr-un sistem de arcade în trepte, dar exista și un tip special de templu mic, fără stâlpi, acoperit de un sistem de bolți intersectate de diferite dimensiuni. Decorul templelor era modest. Era format din curele ale alergătorului și bordura de pe abside și tambur, și sprâncenele de deasupra ferestrelor - motive care s-au răspândit la mijlocul - a doua jumătate a secolului al XV-lea, nu numai în Pskov, ci și în Novgorod, iar în Nord.
Biserica din Meletovo este unul dintre cele mai bune și mai păstrate monumente ale arhitecturii Pskov din a doua jumătate a secolului al XV-lea. Cu o singură cupolă, cu patru stâlpi, cu octogonală

un piedestal sub tambur, care se sprijină pe structura de arcade în trepte, cu abside laterale rotunde centrale și dreptunghiulare alăturate, cu lame largi care împart fațadele și converg între ele la colțurile acestora, este un organism spațial complex organizat. Mișcarea în interior vine de sus, răspândindu-se de la tamburul îngust, înalt și foarte ridicat al capului în jos și în lățime, pe măsură ce arcurile în trepte coboară și se împart pe lateralele pereților templului. La crearea acestui efect contribuie și dispunerea câtorva ferestre. Lumina, concentrându-se în vârf, răspândindu-se treptat în jos, slăbește, pătrunde în zonele de penumbre și umbre și, odată cu ea, pătrunde în adâncuri, se depărtează și își pierd masivitatea zidurilor bisericii. Greutatea întregii structuri, gradul de stres intern se regăsește doar în zona cea mai joasă, la nivelul celor cinci arcade ale pasajelor către altar și încăperile laterale ale templului, unde ies volumele a patru suporturi joase. de pe suprafața netedă a peretelui.
Dimpotrivă, din exterior se pare că miezul templului, în plan cruciform, crește din interior, împingând perdelele centrale ale pereților,
Camerele comercianților Pogankins din Pskov. 1620-1630
deasupra căruia se ridică volumul unui piedestal octogonal, iar deasupra lui capul. Arcurile „târâtoare” cu mai multe lame ale toroanelor de perete, care se întind în sus, dar apăsate în jos și oprite în mișcarea lor de o serie de bolți, semibolți și pante de acoperiș, sunt percepute ca urme de creștere lăsate în procesul de dezvoltare a volumul arhitectural.
În biserica Kozma și Damian, care a fost templul principal al unuia dintre districtele („capăturile”) din Zapskovye, care înainte de

reconstrucție în secolul al XVI-lea semăna cu biserica din Meletovo în plan și design, pentru prima dată în arhitectura Pskov, „goluri de role” au apărut pe absida centrală - arcuri decorative.
Biserica Bobotează din Zapskovye din Pskov. 1496

1 A.I. comedian Cronica de piatră din Pskov XII - începutul secolului XVI, p. 152.
2 Ibid., p. 177-191.
5 Ibid., p. 185.
4 Yu.P. Spegalsky. Clădiri rezidențiale din piatră din Pskov din secolul al XVII-lea. M.-L., 1963.
5 Despre iconografia Pskovului, vezi: Icoana Pskov din secolele XIII-XVI. Autor-comp. ESTE. Rodnikov.
L., 1990.
Trei sfinți (Grigorie Teologul, Ioan Gură de Aur, Vasile cel Mare) și Paraskeva Pyatnitsa. Pskov Mijlocul secolului al XV-lea
Lemn, tempera. 147 x 134 cm Galeria de Stat Tretiakov, Moscova
Perioada de la 1471 până la mijlocul anilor 1480 a fost marcată de o întrerupere a construcției din Pskov, pe care cercetătorii o asociază cu munca artelului arhitecților locali din Moscova1. Construcția templului în oraș a continuat cu aceeași intensitate în anii 1490. În 1494, a fost ridicată biserica Sf. Gheorghe „pe Vzvoz”, în 1495 - biserica Varlaam Khutynsky „pe Zvannitsa”, în 1496 a fost finalizată construcția unei mari biserici Konchan a Bobotezei din Zapskovye.
Biserica Bobotează poate fi considerată un exemplu de referință al arhitecturii Pskov, la care arhitecții locali s-au îndreptat constant deja în secolul al XVI-lea. Combină organic astfel de trăsături caracteristice, cum ar fi prezența a trei abside semicirculare, designul în trepte al arcelor de circumferință și un acoperiș cu opt pante. În comparație cu templul din Meletovo, spațiul interior se remarcă printr-o mai mare domnie și libertatea ritmului arcadelor care îl umbră, care, fără efort vizibil, poartă o masă impresionantă de ziduri.
și bolți. Articulațiile fațadelor, în special arcurile târâtoare multilobate ale șuvițelor laterale, creează o senzație de mișcare puternică venită din exterior, din spațiul care înconjoară templul și concentrându-se în interiorul acestuia. Cu acest ritm spațial, alternanța deschiderilor arcuite de diferite dimensiuni ale clopotniței cu patru traguri, aflată ușor departe de templu, la colțul său de nord-vest, este remarcabil de consistentă. Astfel de clopotnițe, la început mici cu două trave, ridicate peste peretele vestic al pronaosului, în secolul al XV-lea au devenit un accesoriu indispensabil pentru bisericile din Pskov. Clopotnița Bisericii Bobotează este unul dintre primele exemple de extindere a numărului de „inele” și includere în complexul templului ca volum independent. Este insuflat și obiceiul de a așeza clopotnița nu de-a lungul axei templului, ci în lateral, care se vede în Biserica Adormirea Maicii Domnului de pe Parome-ne (1521)2.
Nu s-au păstrat exemple de arhitectură civilă din piatră din Pskov din secolele XV-XVII. Există dovezi că aproape toate clădirile rezidențiale din oraș erau din lemn3, dar este foarte posibil ca în Pskov să fi existat unele clădiri seculare din piatră, deși izolate. De asemenea, este posibil ca clădirile rezidențiale din secolul al XVII-lea care au ajuns până la noi, datorită tradiționalismului deosebit al culturii artistice din Pskov, să fi păstrat unele trăsături care fac posibilă judecarea unei etape anterioare de dezvoltare. Astfel de structuri, de exemplu, precum camerele grandioase ale negustorilor Pogankins (1620-1630), care sunt ca o casă de fortăreață, natura zidăriei, decorul, amenajarea pridvorului și un sentiment general de legătură organică cu mediul dezvăluie asemănări. cu arhitectura templului. Interioarele lor

sunt atât de ferite de exterior încât senzația de spațiu dispare, peretele este perceput ca o masă solidă de piatră care umple golurile dintre celulele de piatră. Ea trăiește după propriile ei legi.
Pictura din Pskov posedă, de asemenea, aceeași mobilitate și impulsivitate naturală, organică. În secolul al XV-lea, ea a continuat să rămână fidelă acelor principii care s-au manifestat atât de clar în pictura Mănăstirii Snetogorsk.

(1313). Pe icoana Catedralei Maicii Domnului din prima jumătate a secolului (PT), compoziția se desfășoară în aceeași manieră evantaială și cu aceeași energie ca și scena Pogorârii Duhului Sfânt din tablou. Asemănarea este întărită de imaginile conducătorilor „poporului lui Israel” sub tronul Maicii Domnului, care amintesc de figurile popoarelor din fresca din Snetogorsk. În Catedrala Maicii Domnului s-au manifestat pe deplin semnele deosebite ale picturii icoanelor din Pskov: elementul magistral al culorii, dragostea pentru disonanțe, schimbări neașteptate de ritm, respingerea arhitectonicii stricte a întregului, care este obligatorie pentru pictura de Novgorod. La aceasta ar trebui să adăugăm semne precum un fundal galben (pierdut în pictogramă), o nuanță închisă de malachit de verde, roșu strălucitor cu o tentă portocalie, garoafa maro închis a fețelor cu orbite adânci și semne de albire ascuțite pe locuri convexe, o ornament sub formă de „perle” mari și mici, margini de tobogane de platică, asemănătoare fulgerelor care străbat întunericul nopții. Se pare că nu există un singur punct de pe suprafață care să nu fie acoperit de ritmul neliniștit al liniilor, al culorii și al luminii. Expresia accentuată a picturii din Pskov pare să reflecte natura modului de viață spirituală a orașului. Pentru un novgorodian, fiecare icoană, prin însăși esența ei, era o relicvă miraculoasă, a cărei posesie i-a inspirat un sentiment de siguranță și o încredere calmă. Oamenii din Pskov nu mai aveau un asemenea sentiment de securitate și încredere din cauza necesității de a respinge anual atacurile din Occident. Este suficient să privim icoana remarcabilă din secolul al XV-lea a celor Trei Sfinți și Paraskeva Pyatnitsa (TG) pentru a înțelege cât de puternic diferă de icoanele Novgorod ale sfinților selectați. Este izbitoare acuitatea aproape psihologică a caracteristicilor, în special Ioan Gură de Aur, drama interioară a imaginilor, care aproape că nu apare în exterior. Ritmul în continuă schimbare al liniilor ornamentului în formă de cruce al rizei, culorile diferite ale crucilor de pe omoforionii ierarhului și cezurele neuniforme ale fundalului dintre figuri nu scapă ochiului privitorului. Totul este în mișcare, creând o atmosferă emoțională deosebit de tensionată. Maestrul din Pskov aduce la perfecțiunea virtuozului capacitatea de a varia
pentru a crea omogenitate și pentru a armoniza contrastele.
Icoana celor Trei Ierarhi și Paraskeva Pyatnitsa este o reprezentare completă a acelei direcții în pictura din Pskov din secolul al XV-lea, care poate fi numită condiționat „grafică”. Se distinge printr-o predominare clară a principiului liniar, o dorință de ornamentare și o dorință de a conferi o eleganță deosebită, sonoritate și, în același timp, expresivitate ascuțită paletei de culori.
Dimpotrivă, reprezentanții celei de-a doua direcții, care s-au dezvoltat în paralel cu prima, s-au concentrat asupra atmosferei colorate, a efectelor unei coliziuni dramatice de culori contrastante,
Catedrala Maicii Domnului. Pskov Prima jumătate a secolului al XV-lea
Lemn, tempera. 81 x 61 cm Galeria de Stat Tretiakov, Moscova

Frescuri în Biserica Adormirii Maicii Domnului din Meletovo lângă Pskov. 1465
Apostol din Euharistie
Pictura absidei altarului Sfânt necunoscut
Întâmpinarea Domnului
Pictura boltii sudice

culoare și lumină, mișcări spațiale puternice, ceea ce dă dreptul de a o numi „pitoresc”. Maeștrii care îi aparțin au lucrat atât ca pictori de icoane, cât și ca fresce. Printre aceștia s-au numărat și artiștii care în 1465 „au semnat” Biserica Adormirea Maicii Domnului din satul Meletovo, lângă Pskov, din ordinul posadnikilor din Pskov.
Pictura acestei mici biserici rurale sau, mai bine spus, domestică este comparabilă în puterea sa de expresie cu frescele bisericii de pe Volotovo Pole și cu picturile lui Teofan Grecul din Biserica Mântuitorului de pe strada Ilyin. Și, în același timp, are trăsături de intimitate, intimitate și deschidere simplă la inimă în a transmite un sentiment de credință sinceră care umple sufletele tuturor oamenilor înfățișați aici. Principalele teme ale tabloului dedicat Maicii Domnului sunt paza ei asupra omenirii și calea omului către Dumnezeu prin smerenie și pocăință. Imaginea Bobotezei, care la Teofan are caracterul unui tablou al unui cataclism mondial comparabil cu cea de-a doua venire, este interpretată de creatorii picturii ca o viziune, nu întotdeauna clară, nu izbitoare de o lumină orbitoare, ci înconjurată. printr-o strălucire moale și transparentă, o aură pictată fie într-un ton delicat de albastru, fie într-un ton ocru-pal.
Imaginile din Vechiul Testament ale teofaniei sunt descrise ca imagini pe care o persoană din templu le contemplă de departe și, parcă, prin grosimea timpului. De exemplu, artiștii au plasat scena Viziunea lui Moise asupra Rugului Aprins în registrul superior al picturii murale a tobei cu cap înalt și, în plus, foarte ridicat. Iar scenele care ilustrează poveștile despre viziunile și aparițiile lui Hristos, Maica Domnului, Arhanghelul Mihail, apostolii, care erau oameni obișnuiți, drepți și păcătoși, sunt înfățișate fie ca viziuni de vis, fie ca evenimente aproape cotidiene. Printre primele se numără scena apariției în vis a apostolului Petru către împărăteasa Galla cel Milostiv, care i-a alungat pe ereticii arienilor din Roma și scena vindecării Maicii Domnului în vis de către Anta- bufon, care a hulit-o, iar apoi s-a pocăit (pe peretele vestic, la intrarea în templu). Printre al doilea - Întâlnirea, unde, în afară de halouri și atmosfera generală de tăcere reverentă, ca și cum nimic nu vorbește despre apariția lui Mesia în lume. Doar cei puternici
contrastele garoafei întunecate a fețelor și strălucirea luminii care se întinde pe ele, precum și expresia unei atitudini blânde, cu frică de Dumnezeu față de viață, vorbesc despre disponibilitatea în fiecare minut de a-L întâlni pe Dumnezeu, că totul în spațiul acestui tablou , acest templu este plin de un sentiment al prezenței sale invizibile.
În arta din Pskov, este izbitoare o simbioză unică de deschidere a sentimentelor, inimă simplă și, în același timp, rafinament aristocratic și profunzime poetică a imaginilor. Un exemplu izbitor al îmbinării unor astfel de calități este icoana lui Dmitri Tesalonic de la mijlocul secolului al XV-lea (RM)2. Autorul său a subliniat în mod deliberat contrastul dintre tandrețea și fragilitatea tinerească, dacă nu chiar adolescentă a sfântului războinic și masculinitatea și nobilimea sa cavalerească. La fel de contrastante

1 A.N. Ovchinnikov. Pictură a Bisericii Adormirea Maicii Domnului din Meletovo. - Bagliori Russi deir Oriento cristiano Gane di Pscov. Milano, 1993, p. 73-95.
2 Icoana Pskov
Secolele XIJ1-XVI, Nr. 28.
Sfinți aleși: Paraskeva. Barbara și Ulyana. Pskov Prima treime a secolului al XV-lea
Lemn, tempera. 143 x 108 cm Galeria de Stat Tretiakov, Moscova

Naşterea Domnului
cu sfinţi aleşi. Pskov A doua jumătate a secolului al XV-lea Tempera pe lemn, 81,3 x 71,4 cm Muzeul Rus de Stat, Sankt Petersburg
planuri mari și masive de culoare, linii abrupte generalizate de descrieri de contur și modele subțiri, distinse prin eleganța bijuteriilor, care acoperă aureola aurie și scutul prețios al lui Dmitry. Înalt
oarecare măiestrie a picturii și neobișnuită pentru monumentele din Pskov din secolul al XV-lea, decorarea icoanei mărturisește poziția socială înaltă a clientului. Există motive să credem că ca amintire pentru Moscova și pământurile rusești la mijlocul - a doua jumătate a secolului al XV-lea

tatăl ei decedat ar fi putut fi investit într-una dintre bisericile orașului de fiul concurenților la masa de la Moscova, prințul Dmitri Shemyaka, care a vizitat Pskov în 1454.
Stabilitatea tehnicilor vizuale este o caracteristică specifică școlii din Pskov într-un mod special. Aproape până în secolul al XVII-lea, maeștrii pscoveni își repetă motivele preferate, rămân fideli poeticii artei locale, care se dezvoltă din imagini monumentale și expresive ale primei treimi a secolului al XV-lea, precum Varvara, Paraskeva, Uliana (TG), până la lucrări superb decorate de la începutul secolului al XVI-lea, cum ar fi Trinitatea Vechiului Testament (TG). Caracteristicile locale ale Pskovului sunt ușor de recunoscut în monumentele din a doua jumătate a secolului al XV-lea - icoana Nașterii Domnului de la Opochka (PGMZ), care are un farmec fabulos și în imaginile severe ale asceților din pictura Pskovului. -Mănăstirea Peșterilor, creată în anii 1550-1560-s. O astfel de stabilitate a tradițiilor a fost explicată aparent printr-un fenomen deosebit al artei maeștrilor din Pskov, care, fiind o creativitate foarte profesională, nu a fost separată de elementele folclorului. Particularitățile dezvoltării școlii de artă locale includ faptul că aceasta atinge cel mai înalt vârf cu puțin timp înainte de căderea independenței lui Pskov în 1510. În această perioadă, a fost pictată una dintre cele mai bune icoane din Pskov - Învierea (Coborârea în Iad) din Insulă, reprezentând, probabil, o imagine a unei rugăciuni comune pentru sufletele a 4.000 de locuitori ai orașului uciși în 1502 de către germani1.
Anii 1450-1460 - perioada de glorie a tradițiilor artistice regionale - au reprezentat perioada de restaurare de către Moscova a pozițiilor pierdute în timpul războiului intestin. Istoria artei moscovite din aceste decenii, arhitectura și mai ales pictura, a fost puțin studiată. Începând din 1458, cronicile și alte surse scrise raportează în mod regulat numeroase fapte ale activității de construcții în dezvoltare rapidă2. Cu toate acestea, până în zilele noastre a supraviețuit un singur monument - biserica Sf. Gheorghe din Yuryev Polsky, restaurată după distrugerea părții sale superioare de către artela bogatului „oaspete” și antreprenor major Vasily Dmitrievich Yermolin. Oso-
Catedrala Maicii Domnului. Tver A doua jumătate a secolului al XV-lea Lemn, tempera, 85 x 66 cm Casa-Muzeu a P.D. Korina, Moscova

Teritoriul Kremlinului, care a fost grav avariat în timpul incendiului din 1445, este intens construit. Prima clădire după o lungă pauză a fost Biserica de piatră a Înălțării Crucii (1450), ridicată de boierul VG Khovrin. În anul 1458, în curtea Mănăstirii Simonov a fost construită Biserica Intrării în Templu. În timpul construcției sale, conform unor rapoarte, a fost folosit un nou material pentru Moscova - cărămidă. Construcția este în derulare atât în suburbii, cât și în mănăstiri, suburbane și mai îndepărtate. Deci, în 1466, în Mănăstirea Pafnutiev-Borovsky a fost construită o biserică din piatră albă a Nașterii Fecioarei, aparent asemănătoare ca formă cu catedrala Mănăstirii Andronikov. Cam în aceiași ani în Mănăstirea Simonov

1 icoană Pskov

Secolele ХІП-XVI, nr. 72.

2 V.P. Vygolov.4rlkhg?iekh7iur<7 Rus' moscovit la mijlocul secolului al XV-lea. M., 1988.

Poziția în sicriu

Giulgiul. 1456

Broderie cu fir de matase, aur si argint 64 x 203 cm

Rezervația Muzeului Unit al Statului Novgorod

s-a ridicat Biserica Schimbarea la Față a Mântuitorului, în nivelul superior căreia s-a ridicat o clopotniță, iar în absidele laterale încununate cu cupole mici, se aflau două capele.

Au fost construite și clădiri seculare, printre care s-a remarcat camera de piatră albă a mitropolitului Iona, fondată în 1450, care a servit drept sală de recepție solemnă. În 1473-1474, în locul lor, sub mitropolitul Gerontius, au fost construite noi camere de cărămidă pe un subsol de piatră albă, care aveau dimensiuni mari. Se știe și despre o altă clădire rezidențială din cărămidă din Kremlin - camerele comerciantului F. Tarakan. Un alt tip de structuri de piatră, legate condiționat de arhitectura civilă, sunt durerea

camerele noastre trapeză din cele mai mari mănăstiri. Cea mai semnificativă a fost trapeza Mănăstirii Treime-Serghie de lângă Moscova, construită în 1469 de artelul lui Vasily Yermolin. Era o clădire cu două etaje, cu un singur stâlp mare și o cameră mică, cu fațade frumos decorate. Au fost parțial căptușiți cu pătrate de piatră fațetate.

Un semn sigur al puterii renașterii Moscovei, rolul ei de centru politic și spiritual al ținuturilor rusești a fost reînnoirea parțială a zidurilor dărăpănate și, în unele locuri, prăbușite ale Kremlinului de piatră albă. Lucrarea, condusă de același Yermolin, a început în 1462. Construcția a fost realizată în vechea tehnică a zidăriei din piatră albă, dar una dintre

turnuri - Troitskaya - a fost construit din cărămidă, care abia începea să intre în practica arhitecților moscoviți. Unul dintre principalele turnuri de călătorie ale Kremlinului - Frolovskaya - a fost decorat cu reliefuri de piatră albă ale războinicilor ecvestre plasate în nișe deasupra porții: în 1464, o imagine a Sfântului Gheorghe a fost plasată în exteriorul turnului, iar în 1466, Sfântul Dmitri a fost așezat în interior.

Prea puține monumente de arte plastice datate cu precizie au supraviețuit din perioada luată în considerare - în principal lucrări de cusut facial, sculptură în piatră și lemn și bijuterii. Există o lipsă de dovezi documentare care să permită izolarea cu suficientă certitudine a granițelor sale cronologice, identificarea trăsăturilor stilului care îi sunt unice. Și totuși, cu multă încredere, putem spune că structura

figurativă a artei din acest timp a fost determinată de lucrări care sunt rugăciuni personale investite în biserici și mănăstiri pentru pomenirea morților ca mijlociri pentru sănătate și vindecare, pentru iertarea lui. păcate și mulțumire pentru diferite fapte bune, făcute de Dumnezeu, Maica Domnului și sfinți. Printre acestea, practic nu există imagini de mare patos ideologic public, nu există imagini de reflecție rugătoare care să poată fi comparate cu icoanele și picturile murale din vremea lui Andrei Rublev. În același timp, imaginile au dobândit capacitatea de a exprima gânduri și sentimente care corespund preocupărilor și dispoziției acelor oameni, prin ordinea cărora au fost create, care se îndreptau zilnic spre ei cu rugăciune.
Chiar și în lucrări la fel de solemne ca scop și caracter precum Giulgiul (1456), care a fost plasat ca rugăciune de mulțumire de către Marele Duce Vasily al II-lea în Catedrala Novgorod Sofia (NGOMZ), trăsături de decorațiuni deosebite și stil rafinat, manifestate în alungit proporțiile figurilor, liniile subtilităților, tipul nobil și tineresc al fețelor îngerilor, se îmbină cu minuscul și fragilitatea detaliilor, cu mișcări atente, aproape timide. Artiștii exagerează în mod deliberat distanțele dintre figuri, fac ritmul compozițional mai fracționat și mai ascuțit, datorită cărora este posibil să se realizeze o mai mare diferențiere și expresivitate individuală a posturilor și gesturilor, pentru a crea un efect de tensiune internă datorită contrastului dintre figurile aproape efemere ale participanților la eveniment și spațiul nemărginit al cosmosului divin care îi înconjoară. , a cărei rezistenţă sunt nevoiţi să o depăşească1.
Giulgiul din 1456 arată o altă fațetă importantă a vieții artistice a Moscovei la mijlocul secolului al XV-lea - influența tot mai mare a gusturilor mediului curții asupra stilului de artă. În primul rând, acest lucru se manifestă prin apariția unui număr semnificativ de lucrări remarcabile de măiestrie de bijuterii. Unul dintre cele mai bune monumente ale acestei perioade este rama de aur a unui potir realizat la ordinul Marelui Duce Vasily cel Întunecat în 1449 de către meșterul Ivan Fomin (SPMZ)2. Un model subțire de filigran, alcătuit din bucle ondulate în spirală ale unei vițe curbe, formează o centură ajurata, care, ca o friză arhitecturală, ocolește vasul de marmură roșie al potirului.
Dar, în general, structura figurativă a artei anilor 1450-1460 este determinată de intonația unei rugăciuni blânde, o cerere de mijlocire adresată lui Dumnezeu. Este palpabil și în sculptura monumentală (crucia mormântului din piatră albă a diaconului Ștefan cel Bărbos, 1458, Muzeul Rostov Veliky),
1 UE. Popov. Pictura
și o miniatură a Moscovei la mijlocul secolului al XV-lea - începutul secolului al XVI-lea. M., 1975, p. 37-39, ilus. 35-37.
2 V.I. Baldin, T.N. Manushin. Trinity-Sergius Lavra. Ansamblu arhitectural și colecții de artă antică rusă din secolele XIV-XVII. M., 1996, p. 451, ill. 400.
Ambrozie. Răstignire și sărbători Icoana pliabilă. Moscova. 1456 Lemn, sculptură; cadru - aur, filigran, gravură
10,7 x 7,5 x 1,5 cm
Muzeul-Rezervație de Stat de Istorie și Artă Sergiev Posad

Novgorodieni care se roagă
Novgorod. 1467
Lemn, tempera. 112 x 83,8 cm
Rezervaţia Muzeului Unit al Statului Novgorod
1 G.V. Popov. Pictura
și o miniatură a Moscovei la mijlocul secolului al XV-lea - începutul secolului al XVI-lea,

cu. 11-13, ilustr. 6, 12;
T.N. Nikolaev. Arta aplicată a Rusiei Moscovei,
cu. 247-253; IN SI. Baldin, T.N. Manushin. Trinity-Sergius Lavra. Ansamblul arhitectural și colecțiile de artă antică rusă din secolele XIV-XVII, p. 411, 431-432, ill. 347-351.
și în lucrări de sculptură de bijuterii fine, dintre care cele mai bune lucrări includ o icoană pliabilă din lemn cu Răstignirea în centru și Sărbători pe aripi (SPMZ), creată de cioplitorul Trinității Ambrozie în 1456 și într-o imagine rafinată gravată în argint a apostolii Petru și Pavel pe ușile exterioare pliate-staurotheca (SPMZ), porunciți în 1463 de starețul Mănăstirii Treime-Serghie, ulterior de arhiepiscopul, Vassian Rylo1. În scenele Coborârii de pe Cruce, Plângerii și Coborârea în Iad în aer - o copertă pentru daruri liturgice - brodate în 1466 de soția prințului Vereya Elena pentru o contribuție la Catedrala Arhanghelului din Moscova (Muzeul Astrakhan), ca dacă contribuția în sine este prezentă invizibil
chitsa. Gesturile, posturile, privirile blânde ale participanților la drama Evangheliei transmit, de asemenea, apelul ei de rugăciune personală către Salvator2.
Comparând monumentele moscovite din acest timp, precum icoana Spălării picioarelor (RM)3, cu lucrările maeștrilor din Novgorod, Pskov și Rostov, se poate fi convins că în ele se manifestă aceeași intonație. Astfel sunt, de exemplu, icoana Novgorodienilor care se roagă (1467, NGOMZ)4, picturile murale ale Bisericii Adormirea Maicii Domnului din Meletovo și Tandrețea Maicii Domnului cu sfinți aleși de la Mănăstirea de mijlocire din Suzdal (VSGMZ)5. În chipuri pline de un sentiment de smerenie, în ipostaze și gesturi precaute, insinuante cu reverență, se simte idealul comportamentului moral apropiat timpului, atitudinea față de viață ca sacrament, încrederea absolută în voia lui Dumnezeu.
Acest ideal este recunoscut chiar și în lucrări la fel de monumentale și aparent triumfătoare în sens ca basorelieful din piatră pictată cu gesso al Miracolului lui George Șarpele (1464, conservat incomplet), care împodobeau Porțile Frolovsky ale Kremlinului din Moscova6. Nu există nimic eroic în imaginea unui tânăr războinic plecând capul în ascultare, în mișcări lipsite de orice efort, într-o expresie calmă, gânditoare a feței. Dimpotrivă, combină trăsături de tandrețe și fragilitate, care evocă involuntar asocieri cu imaginile sculpturii gotice germane din lemn din prima jumătate - mijlocul secolului al XV-lea, care împodobeau altarele templelor. Și prin natura producției - într-o nișă de deasupra porții de trecere către reședința Marelui Duce, cu vedere la piața principală a orașului - arăta ca lucrări de sculptură monumentală europeană - monumente destinate vizionarii publice și amintiri ale evenimentelor semnificative din istoria orasului. Este posibil ca Ivan al III-lea, care a urcat la masa marelui prinț în 1462, să fi așezat pe porți un basorelief al lui Gheorghe nu doar ca o icoană care protejează orașul, ci și ca mulțumire lui Dumnezeu pentru ajutorul pe care l-a acordat prinților Moscovei. în lupta intestină și ca simbol al ambițiilor politice: „Dacă Dumnezeu este după noi, cine este după noi?” (Romani 8:31).
Novgorod a rămas principalul rival al Moscovei, care își extindea posesiunile și își întărea puterea militară, împotriva

care în 1456 a fost întreprinsă o campanie de succes. Rezultatul ei a fost restrângerea independenței politice a acestei republici feudale, deși formal a continuat să trăiască „pe vremuri”. Mai mult, în anii 1450 și 1460, a existat o tendință clară de a-și păstra propriile tradiții

culturale, deși au fost deja nevoiți să se „pledeze” în fața stăpânului - Moscova.
Așadar, între anii 1459-1463, din ordinul arhiepiscopului Iona, a fost ridicată și pictată în reședința suveranului din Kremlinul Novgorod o biserică de poartă cu hramul Sfântul Serghie de Radonezh din Moscova. Frescele ei, care includ cel mai vechi ciclu de scene din viața unui sfânt din viața unui sfânt, sunt lipsite de amploarea lor monumentală anterioară, intimitatea conceptului se face simțită în ele și se simte influența tehnicilor și motivelor pur iconografice.
Pe parcursul celui de-al treilea sfert al secolului al XV-lea, stilul picturii din Novgorod sa schimbat puțin. A devenit doar mai uscat, modelul formelor a căpătat rigiditate și chiar clișeu. Asemenea trăsături sunt inerente, așa cum arată miniaturile Evangheliei Ostrovsky (1468, Noul Ierusalim), chiar și în lucrările celor mai buni maeștri locali8. Manuscrisul, comandat de o persoană influentă din Novgorod, Pimen, „păzitorul de chei”, adică păstrătorul coșelor de gunoi de la curtea arhiepiscopală („Casa Sofia”), a fost creat în Nikolsky „pe insulă” (de unde și nume) mănăstire, situată lângă Kremlinul Novgorod pe teritoriul , care era proprietatea curții suverane. Pentru o lungă perioadă de timp, aici s-au stabilit „parobki suveran” - artiști care au lucrat la ordinele arhiepiscopului și cercul său interior.
La sfârșitul anilor 1460, au pictat și biserica lui Simeon Dumnezeul Primitorul din Mănăstirea Zverin, înlocuind biserica „obișnuită” de lemn, care a fost ridicată în 1467 „la promisiunea” orășenilor de a scăpa de „ciumă” 9. Pictura s-a bazat pe principiul menologiei, adică pe ordinea în care sunt aranjate imaginile, în funcție de succesiunea calendaristică a slujbelor festive și a pomenirii sfinților. Scenele evenimentelor evanghelice lipsesc, sunt înlocuite
Vasily Ermolin
Sfantul Gheorghe
Fragment de relief. 1464 Calcar, pictură pe tempera. 68 x 40 cm Galeria de Stat Tretiakov, Moscova
jumătate de figură a lui Hristos sau a Maicii Domnului. În consecință, toți pereții templului, de la cupolă până la panourile decorative, sunt registre de imagini semifigurate ale sfinților, despărțiți prin panglici de ornament floral. În exterior, ele sunt puțin diferite de alte lucrări ale picturii din Novgorod din anii șaizeci ai secolului al XV-lea, dar în comparație cu ele au o proprietate nouă importantă - aici pentru prima dată, poate datorită faptului că aceasta este o pictură a unui templu rar, plasat pe locul de înmormântare al victimelor ciumă, motivul supunere blândă, privind cu „ochi liniștiți” este înlocuit cu tema asistării la sfârșitul apropiat al lumii și intonația pregătirii personale de a apărea în fața tronului a formidabilului Judecător. O expresivitate și o semnificație deosebită îi conferă acestui tablou o combinație deosebită de chipuri de tip „oameni de rând”, departe de orice idealizare, expresia lor deschisă, ingenuă, cu o stare de iluminare interioară, conștientizarea destinului lor.
Cu o și mai mare certitudine, aceleași idei și stare de spirit s-au manifestat într-un alt tablou din Novgorod - frescele Mănăstirii Gostinopol (pierdute în timpul Marelui Război Patriotic), create, judecând după dovezile documentare, la scurt timp după 1475, în ajunul căderii lui Independența Novgorodului, lichidarea Veche
2 V.V. Narcisiştii. Air brodat de Prințesa Elena Vereiskaya. —Arta rusă veche: cercetare
și atribuirea. SPb., 1997, p. 203-210.
3 E.S. Smirnova. Icoana Moscovei din secolele XIV-XVII, p. 30, fila. 120.
4 E.S. Smirnova, V.K. Laurina, EA. Gordienko. Pictura lui Veliky Novgorod: secolul al XV-lea,
cu. 104-105, 246-247, 440-441.

5 comori din Suzdal.
Comp. S.V. Cocherii. M., 1970,
cu. 30,31,33-
6 G.V. Popov. Pictura
și o miniatură a Moscovei la mijlocul secolului al XV-lea - începutul secolului al XVI-lea, p. 13-14, ilustr. 7.
7 L.I. Rahati.
Pictura monumentală din Novgorod în secolele XIV-XV,
cu. 39-40, fila. 380-394.
8 E.S. Smirnova. Manuscrisele faciale ale lui Veliky Novgorod. Secolul XV. M, 1994, p. 290-304, fila. 5.6.
9 L.I. Rahati. Pictura monumentală a lui Novgorod în secolele XIV-XV, p. 40-41, fila. 396-430.

1 L.I. Rahati. Pictura monumentală a lui Novgorod în secolele XIV-XV, p. 41-42, fila. 432-444.
2 E.Ya. Ostașenko. „Adormirea Maicii Domnului” - o icoană a templului Catedralei Adormirea Maicii Domnului a Kremlinului din Moscova.
Pe problema dezvoltării picturii moscovite în a doua jumătate a secolului al XV-lea. -Arta veche rusă și post-bizantină. A doua jumătate a secolului al XV-lea - începutul secolului al XVI-lea. La aniversarea a 500 de ani de la pictarea Catedralei Nașterea Maicii Domnului de la Mănăstirea Ferapontov. M., 2005,
cu. 40-63.
5 Povestea morții lui Pafnuty Borovsky. - Biblioteca de literatură a Rusiei antice,
vol. 7, p. 276, 277.
„V.P. Vygolov. Despre Catedrala Adormirea Maicii Domnului în anii 1326-1327. în Kremlinul din Moscova, p. 182-186; LA Batalov. Construcția Catedralei Adormirea Maicii Domnului din Moscova și autoidentificarea Rus’: Despre istoria planului Mitropolitului Filip! - Artă veche rusă. Bizanț, Rus, Europa de Vest: artă și cultură, p. 353-361
Pictură a Bisericii lui Simeon Dumnezeul-Primitorul din Mănăstirea Zverin din Novgorod Sfârșitul anilor 1460
și subordonarea finală a lui Novgorod la Moscova în 1478. Este semnificativ faptul că scenele suferințelor lui Hristos, Ioan Botezătorul și imaginile a numeroși martiri, care au ocupat cele mai proeminente locuri din templu, au servit drept bază pentru programul său iconografic. Cu toate acestea, ar fi greșit să recunoaștem această tendință stilistică ca pur novgorodiană, deoarece fenomene similare sunt observate în aceiași ani în arta altor centre ale Rusiei și, mai ales, în Moscova însăși. Ca analogie, una dintre cele mai semnificative lucrări de la sfârșitul anilor 1460 - începutul anilor 1470, icoana Adormirii Maicii Domnului, o imagine a templului Catedralei Adormirea Maicii Domnului, poate fi numită aici. Autorul său a transformat scena rămas bun de la Maica Domnului și înălțarea ei la cer într-un tablou care reprezintă sfârșitul lumii și apariția viitoare a lui Hristos la Judecata de Apoi. Pe chipurile apostolilor și sfinților, femeilor și chiar îngerilor care au coborât pe pământ împreună cu Hristos, se poate citi nu numai disponibilitatea de a sta cu smerenie în fața tronului Judecătorului, ci și de a mijloci cu curaj pentru mântuirea lumii.
Simplitatea și uimitoarea sinceritate în transmiterea sentimentelor martorilor acestui eveniment misterios, tragic și în același timp maiestuos, dintre care se remarcă în special chipurile sfinților cu expresivitate portretistică, sunt comparabile doar cu descrierea ultimelor zile ale viața și performanța lui Pafnuty Borovsky, compilate de elevul său Innokenty imediat după moartea călugărului în 1477 . Mărturisindu-se înainte de moarte, spune: „Nu le-am cerut prinților

pământești niciun dar pentru mănăstire și nu am acceptat de la cei care au vrut să le aducă aici, dar am pus toată nădejdea și nădejdea pentru toate asupra Preacuratei Regine (Maica Domnului - L.L.) până în această zi și ceas, în care Creatorul și Creatorul îmi va despărți sufletul de trupul meu... Dacă și eu devin vrednic de vreun har, atunci mă voi ruga neîncetat Domnului pentru tine.
Povestea morții lui Pafnuty Borovsky mărturisește relativa independență a bisericii față de autoritățile seculare, statornicia autorității bătrânilor spirituali, care au „hrănit” toți oamenii care au apelat la ajutorul lor, indiferent de statutul social. Evenimentele care s-au derulat în jurul construcției în 1472-1474 a noii Catedrale Adormirea Maicii Domnului din Kremlinul din Moscova vorbesc despre același lucru.
În această etapă, inițiatorul și clientul construcției acesteia nu a fost Marele Voievod Ivan al II-lea, ci Mitropolitul Filip I. El a finanțat toată lucrarea și deținea și principalul concept arhitectural4.
Ridicată în centrul statului unificat din Moscova, în curs de dezvoltare, catedrala, prin însuși aspectul ei, trebuia să demonstreze succesiunea puterii mitropoliților Moscovei față de predecesorii lor - „mitropoliții de la Kiev și Vladimir” și să confirme dreptul Moscovei. să fie numită capitala mitropoliei „Toate Rusiei”, al cărei statut de Biserică autocefală de facto este determinat în final în anii 1450-1460. Ghidat de un astfel de concept politic, Mitropolitul Filip le subliniază arhitecților moscovi Krivtsov și Mișkin, care conduc construcția, că noua biserică ar trebui să fie „în măsura” modelului său - vechea Catedrală Adormirea Maicii Domnului din Vladimir. Lucrările au început în 1472, iar în mai 1474 au început

la construcția cupolei centrale, dar din cauza unei erori tehnice a arhitecților, structurile clădirii nu au rezistat greutății pereților și bolților, iar aceasta s-a prăbușit. După aceea, Marele Duce a luat inițiativa de a construi catedrala principală a statului Moscova,
care l-a invitat pe celebrul inginer și arhitect bolognez Aristotel Fioravanti să pună în aplicare acest plan. Toate acestea se întâmplă deja sub succesorul lui Filip, care a murit în 1473, mitropolitul Gerontius.
Adormirea Maicii Domnului. Moscova
La începutul anilor 1470
Lemn, tempera. 179 x 164 cm Catedrala Adormirea Maicii Domnului a Kremlinului din Moscova
Arta marelui ducal Moscova.
Ultimul sfert al secolului al XV-lea - prima treime a secolului al XVI-lea
Prima și ultima treime a secolului al XV-lea - începutul secolului al XVI-lea, vremea domniei JL a Marelui Duce Ivan al III-lea, a fost marcată de o serie de evenimente importante care au determinat soarta statului rus. În 1480, țara a fost în cele din urmă eliberată de sub jugul Hoardei, iar cu doi ani mai devreme, în 1478, Novgorod a fost anexat la Moscova. Apoi soarta lui este împărțită: în 1485 - Tver, în 1510 - Pskov, în 1521 - principatul Ryazan. În același timp, există o luptă cu Lituania pentru ținuturile rusești de vest; în 1514, Smolensk a fost recucerit din Lituania.
La începutul a două secole, Rusia moscovită intră în arena vieții politice europene ca un stat puternic unificat. Ivan al III-lea, care s-a căsătorit în 1472 cu Sofia Paleologos, nepoata ultimului împărat bizantin Constantin al XII-lea, se autointitulează un mare suveran. Transformarea rapidă a unui principat relativ mic într-o țară uriașă a pus în fața conducătorilor săi sarcina de a transforma sistemul de administrare a statului, extinde aparatul administrativ, atrage către serviciul suveran,

pe lângă reprezentanți ai vechilor familii aristocratice, domnești și boierești. , oameni noi, nu atât de bine născuți, dar energici, curajoși, alfabetizați.
Se formează intens o nouă clasă de oameni de serviciu - nobilimea, îndatorată în întregime pentru ridicarea lor la Marele Duce. În acest mediu, ideile unei puteri autocratice nelimitate sunt dezvoltate și răspândite. În timpul domniei lui Ivan al III-lea și a fiului său Vasily al III-lea (pe tron din 1505 până în 1533), au fost create doctrine politice menite să înalțească puterea mare ducală, reprezentând Moscova ca centru al Ortodoxiei mondiale - a treia Roma și autocratul Moscovei. - direct
moștenitorul meu al Cezarilor romani și al Vasilelor bizantini.
În același timp, trecerea a două secole în viața spirituală a societății ruse a fost marcată de primele manifestări ale libertății de gândire, care, spre deosebire de expresiile spontane anterioare de nemulțumire populară față de biserica oficială, precum „erezia lui Strigolnikov”, a capturat straturile superioare ale clerului și reprezentanți ai aristocrației, strâns asociați cu marea curte ducală. Această dorință pentru o discuție publică liberă a problemelor de credință, încercările de a corela dogmele religioase cu experiența unei înțelegeri raționale independente a imaginii lumii, rudimentele cunoașterii științifice au întâmpinat o respingere ascuțită din partea marilor ierarhi bisericești, primul Arhiepiscop Ghenadi. din Novgorod, iar apoi egumenul Mănăstirii Adormirea Volotsky Iosif. Câțiva perturbatori ai tradiției bisericești au fost recunoscuți drept eretici înclinați spre iudaism și, prin urmare, au primit porecla de „evrei”.
Aproape simultan cu „erezia iudaizatorilor”, Biserica Rusă a fost cufundată în dispute privind legalitatea deținerii terenurilor și țăranilor de către mănăstiri. Susținătorii „bisericii sărace” care s-au unit în jurul lui Nil Sorsky, egumenul unei mici mănăstiri de pe râul Sora, situată nu departe de mănăstirea Kirillo-Belozersky, au început să fie numiți „neposedatori”. Partidul oponenților lor, care era condus de Joseph Volotsky, a fost numit „Iosefiții”. Problemele legate de statutul de proprietate al bisericii erau strâns legate de problema rolului acesteia în viața statului. Dacă „neposedatorii” s-au văzut doar în rolul cărților de rugăciuni, cerând Domnului milă față de lume, atunci „iosefiții” au considerat-o datoria lor directă.
Aristotel Fioravanti Catedrala Adormirii Kremlinului din Moscova. 1475-1479 Vedere dinspre sud-est

influențează activ nu numai viața spirituală a societății, ci și formarea însăși a imaginii noului stat, care a devenit, dacă nu încă centrul, atunci, fără îndoială, fortăreața întregii lumi ortodoxe.
Epoca lui Ivan al III-lea și Vasily al III-lea, care i-au succedat în 1505, poate fi împărțită condiționat în două perioade: perioada de implementare a unui program uriaș de construcție a statului și perioada de dezvoltare și decorare, care se află deja în cadrul complexelor ridicate anterior. de cetăţi, mănăstiri, reşedinţe domneşti. Un simbol al debutului unei noi ere în istoria Rusiei, reînnoirea imaginii pământului rusesc a fost desfășurarea unor lucrări de arhitectură și construcție la scară largă în Kremlinul din Moscova. În 1475, Aristotel Fioravanti a început construcția Catedralei Adormirea Maicii Domnului pe locul clădirilor prăbușite din Mișkin și Krivtsov și aproape simultan a început construcția de noi ziduri și turnuri ale Kremlinului. Dimensiunea și puterea lor trebuiau să corespundă unei noi înțelegeri a imaginii puterii, statalității și statutului de capital al Moscovei. La fel ca

cândva Andrei Bogolyubsky, Ivan al III-lea a vrut ca arhitectura structurilor grandioase concepute de el să facă apel la astfel de tradiții și forme, al căror limbaj ar fi de înțeles nu numai în Rusia, ci și în Europa, iar soluția lor constructivă ar întâlni cele mai recente. gândirea inginerească europeană. Toate lucrările sunt încredințate și unor maeștri italieni chemați la Moscova.

Construcția Kremlinului a durat treizeci de ani. Început de arhitecții Antony Fryazin și Mark Fryazin în 1485-1487, continuat în 1490 de arhitectul milanez Pietro Antonio Solari, s-a încheiat în 1516. Planul cetății a urmat practic liniile vechilor fortificații, doar din partea de vest zidurile au fost apropiate de malurile râului Neglinnaya1. Zidurile și turnurile au fost construite din cărămidă roșie mare durabilă, ținând cont de cele mai recente realizări ale fortificațiilor europene, au fost capabile să reziste la puterea crescută a pieselor de artilerie. Formele lor au repetat cele mai faimoase exemple de arhitectură de castel din nordul Italiei, precum Castelul Sforza din Milano, dar aici au primit o scară și o monumentalitate aparte. Kremlinul,

nu a fost doar o fortăreață militară, ci și o capitală, al cărui perimetru al zidurilor depășea doi kilometri, a devenit un simbol vizibil al forței puterii de stat, o imagine care întruchipa ideile suveranilor ruși despre capitala lor. țară vastă și puternică.

Astăzi, din cauza adăugărilor și modificărilor ulterioare, este dificil să percepem expresivitatea originală a acestui monument remarcabil al arhitecturii renascentiste italiene - structura proporțională ideală a turnurilor, puritatea formelor volumelor lor geometrice stricte: un cilindru (Turnul Bekle-Mishevskaya), un poliedru (Arsenalnaya sau Turnul Sobakina), un paralelipiped înalt (turnurile Frolovskaya sau Spasskaya și Troitskaya). Este doar evident că, pe lângă funcționalismul atent gândit și strict respectat al tuturor structurilor, intenția arhitecților a fost determinată și de ideile, complet abstrase din sarcinile de fortificare, de a asemăna Kremlinul cu un oraș ideal - Noul Sion, ale cărui ziduri înconjoară un deal înalt încununat cu un templu maiestuos cu cinci cupole - Catedrala Adormirea Maicii Domnului.

Autostrăzile care leagă Moscova de Tver, Novgorod, Vladimir au dus la principalele turnuri ale Kremlinului și cele aflate în construcție la Novgorod (1484-1492), Ivangorod (1492-1500), Nijni Novgorod (1500-1511), Tula (1514-1514). 1521) erau din cărămidă zidurile și turnurile cetăților, cu creneluri terminate în cozi de rândunică, erau un fel de „listă” din prototipul Moscovei, simbol al statalității Moscovei2.

Implementarea programului de fortificații a necesitat un sistem pur de stat de organizare a muncii, în care să fie implicate mase de oameni. Calculul ingineresc, unificarea formelor, utilizarea planurilor și a desenelor au influențat natura expresivității figurative a structurilor ridicate. Algebra a făcut ajustări vizibile la simțul natural al frumuseții, caracteristic arhitecților ruși.

Poziția dominantă în ansamblul Kremlinului din Moscova a fost ocupată de Catedrala Adormirea Maicii Domnului, reconstruită de Aristotel Fiorovanti. Construcția sa a fost finalizată în 14793. Principalul altar al statului moscovit este transferat aici de la Vladimir,

Catedrala Adormirea Maicii Domnului a Kremlinului din Moscova. Interior

1 B.N. Florya. Ambasadele Rusiei în Italia și începutul construcției Kremlinului de la Moscova. - Muzeele de stat ale Kremlinului din Moscova. Materiale și cercetare: Arta Moscovei în timpul formării statului centralizat rus. M., 1980. Emisiunea. 3,

cu. 12-15; Monumente de arhitectură ale Moscovei: Kremlinul. Orașul Chinezesc. Patratele centrale. M „ 1982, p. 300-314;

S.S. Podyapolsky.Activitățile maeștrilor italieni în Rusia și alte țări europene la sfârșitul secolului al XV-lea - începutul secolului al XVI-lea. - Istoria artei sovietice. nr. 20.

M, 1986, p. 63-91.
2 M.H. Aleșkovski,
AB. Vorobyov. Kremlinul din Novgorod. L., 1972; Cu L. Agafonov. Kremlinul de la Nijni Novgorod. Arhitectură, istorie, restaurare. Amar,
1976; V.V. Kostochkin. Structurile defensive ale vechii Tula. - Monumente ale culturii. Cercetare și restaurare. Problema. 2. M, 1960, p. 42-95. Un S.S. Podyapolsky. Pe problema originalității arhitecturii Catedralei Adormirii Maicii Domnului din Moscova. - Catedrala Adormirea Maicii Domnului a Kremlinului din Moscova: Materiale și cercetare.
M, 1985, p. 24-51.

Mark Fryazin (Marco Ruffo), Pietro Antonio Solari Camera cu fațete din Moscova
Kremlinul 1487-1491
Vedere din interiorul pieței Catedralei
„paladiul” lui este icoana Maicii Domnului din Vladimir. Ca mărime, cu cinci cupole, acoperit cu zakomaras, șase stâlpi și o centură arcuită pe fațade, templul din Moscova este similar cu cel Vladimir. Aristotel Fioravanti a făcut o călătorie specială la Vladimir pentru a vedea „mostra” – vechea Catedrală Adormirea Maicii Domnului. Înainte de asta, în timp ce se afla în Novgorod, a avut ocazia să vadă un alt templu antic cu cinci cupole - Deci
Biserica Depunerii Robului la Curtea Mitropolitană din Kremlinul din Moscova 1484-1486
Vedere dinspre sud-est
catedrala fisky. Dar în construcția sa există caracteristici fundamental noi. Arhitectul italian introduce elemente ale sistemului de ordine în arhitectura catedralei, subliniind scopul funcțional al fiecărei părți a structurii. Lamele asemănătoare contrafortului sunt clar opuse planului peretelui. Părțile superioare ale acestora se remarcă prin cornișe, ca niște capiteluri, pe care se sprijină călcâiele capetelor tavanelor arcuite care sunt scoase la exterior. Datorită utilizării unui sistem de bolți în cruce, arcadele tuturor celor paisprezece zakomara se află la același nivel. Refluxul zidului, accentuat de centura de arcade, care cuprinde ferestrele inferioare ale fațadelor și ferestrele absidelor, desparte partea inferioară a catedralei de partea superioară mai ușoară. În același timp, ritmul orizontal bine definit al părții inferioare se opune cu mult tact ritmului verticalelor, marcat de linii de omoplați și ferestre, care sunt situate strict de-a lungul axelor centrale ale secțiunilor de perete. Trecând de la părțile inferioare, portante, la cele superioare, transportate, arhitectul ușurează vizibil structura, subțiază peretele și lamele.
Fioravanti a ținut cont și a subliniat în mod specific importanța catedralei în ansamblul orașului. Fațadele sale au fost concepute pentru a decora spațiul exterior al Pieței Catedralei formate. Respectând principiul fațadei, arhitectul ascunde semicercurile absidale în spatele paravanului contraforturilor unghiulare. Semnificația simbolică a celor cinci domuri puternice, care amintește de Catedrala Adormirii Maicii Domnului a Lavrei Kiev-Pechersk și de Catedrala lui Vladimir și Sfânta Sofia din Novgorod, nu ascunde scopul funcțional al capetelor. Strâns deplasate, ele creează impresia unei singure încoronări de cupolă luminoasă

tot templul. Datorită folosirii coloanelor rotunde și a absenței unui cor, spațiul interior nu este împărțit în nave și vestibul obișnuite, ci capătă un caracter de sală.

Lângă Catedrala Adormirea Maicii Domnului, arhitecții Marco Fryazin și Pietro Antonio Solari au ridicat în 1487-1491 Camera Fațetată - sala de primire a suveranilor Moscovei. Camera a fost construită din cărămidă în spiritul structurilor palatelor din nordul Italiei1. Fațada sa îndreptată spre Piața Catedralei era căptușită cu piatră albă tăiată în patru fațete. Această tăietură se numește „ruscarea strălucitoare”. Ferestrele, transformate la sfârșitul secolului al XVII-lea, aveau inițial o formă tipică de lancet dublu gotic; sculpturile în relief din piatră albă au fost utilizate pe scară largă în ornamentarea fațadelor și a interioarelor. Fragmente găsite dintr-un basorelief care înfățișează un cap de bărbat sugerează că
Decorul inițial al camerei ar putea include și un portret al arhitectului, care era obișnuit pentru arhitectura gotică din secolul al XV-lea. Interiorul camerei este o sală de aproximativ 500 de metri pătrați, acoperită cu un sistem de patru bolți în cruce, aruncate de pe pereți spre stâlpul central, pătrat.
Alături de clădirile de importanță națională, se ridică clădiri care diferă de acestea prin scara camerei. Toate acestea sunt construite pe locul clădirilor vechi, dar nu tradițională piatră albă, dar cărămidă este folosită la construcția lor. Așa sunt biserica de acasă a marelui prinț al Moscovei, Biserica Buna Vestire din Kremlin (1484-1489), extinsă ulterior, Biserica Depunerea Robului la Curtea Mitropolitană (1484-1486). Aceste biserici au fost construite de meșteri din Pskov care au fost invitați la Moscova în anii 1470 pentru a stabili motivele căderii Catedralei Adormirea Maicii Domnului de către Mișkin și Krivtsov2.
1 Monumente de arhitectură
Moscova. M, 1982, p. 330-331.
2 G.I. Vzdornov. Clădiri ale artelului arhitecților Pskov din Moscova. - Arta rusă veche: cultura artistică din Pskov. M., 1968, p. 174-188.
Catedrala Blagoveshchensky
Kremlinul din Moscova. 1484-1489
Vedere dinspre est

1 V.I. Baldin, Yu.N. Gherasimov.
Biserica Duhovnicească a Treimii-Lavra lui Sergiu: Cercetare și restaurare acoperiș și clopotniță. -Patrimoniu arhitectural, 1972, nr.19, p. 53-65;
IN SI. Baldin, T.N. Manushin.
Trinity-Sergius Lavra: Ansamblu arhitectural și colecții de artă de artă antică rusă din secolele XIV-XVII. M., 1999, p. 99-108.
2 A.I. comedian Cronica de piatră din Pskov, p. 152-158.
Primul templu construit de pskoviți în Moscova a fost Biserica Spirituală din Mănăstirea Treime-Serghie, fondată în mai 1476. Ea aparține unui tip special de temple, care se termină cu un capitol cu o arcada deschisă de „sunet”, unde erau amplasate clopotele și, prin urmare, poartă numele „ca sub clopote”. Temple similare au fost construite înainte la Moscova. Judecând după descrieri, biserica pierdută Spasskaya a Mănăstirii Simonov, care a fost construită la mijlocul secolului al XV-lea de un „oaspete” proeminent al Moscovei și boierul V.G. Khovrin. Familia lui a fost strâns asociată cu această mănăstire celebră.
Biserica spirituală subțire în formă de stâlp, cu zakomara cu chilie,
Biserica spirituală
la Lavra Treimii-Sergiu. 1476
Vedere dinspre est
modelarea draperiilor fațadelor și decorarea bazei și a nivelului inferior al tamburului cupolei, amintind de bisericile din Moscova din primul sfert de secol, precum catedrala Mănăstirii Andronikov. Dar nici măcar nu mai este construit din piatră albă, ci din cărămidă; în loc de

brâuri din piatră albă sculptată, decorarea sa folosește frize ajurate din balustre de teracotă încastrate în perete. Deasupra și dedesubt sunt încadrate de panglici de plăci. Pilaștri subțiri, frumos trasați din bârne, cu semicoloane, încoronați cu capiteluri sculptate, care împart fațadele în giulgiuri, pervazuri din arhivolte cu chilă și capetele chiulite ale portalurilor de perspectivă dau aspectului templului o asemănare cu clădirile gotice târziu. Această asemănare este întărită de decorul bizar al celor trei abside, constând din arcade îndoite, parcă suspendate pe console cu modele „skate”. Din friza arcadelor se extind tije verticale, legându-le, ca niste sfori intinse, cu soclul profilat al bisericii. Trăsăturile Pskov sunt recunoscute numai în detalii individuale, în special în forma octaedrică a bazei capitolului și în forma caracteristică ghemuită a stâlpilor „senatori”.
Cele două biserici de la Kremlin, ridicate de același artel ca și Biserica Spirituală, seamănă mai mult cu Moscova decât cu clădirile Pskov. Catedrala Bunei Vestiri, biserica de casă a Marelui Duce, a fost așezată pe un vechi subsol din piatră albă, a fost încoronată cu trei cupole, iar fațadele au fost decorate cu o centură arcuită. Pentru a evidenția cupola centrală, meșterii au folosit designul binecunoscut al bolților în trepte. În Biserica Depoziției Robului, opera arhitecților din Pskov amintește de baza octogonală a tamburului cupolei și de forma coborâtă a celor trei abside2.
Aspectul orașelor și mănăstirilor apropiate și îndepărtate este în curs de reactualizare, teritoriile acestora se extind vizibil, în cele mai mari centre politice și spirituale ale țării, clădirile din lemn sunt înlocuite cu cele din piatră. Începând de la sfârșitul secolului al XV-lea, peste tot au fost construite biserici și odăi din cărămidă - atât în mănăstiri, cât și în suburbii.
Construcția de catedrale de piatră în anii 1480-1490 la distanță, dar strâns legată de Moscova și

arhiepiscopia mănăstirilor „trans-Volga” - Spaso-Kamenny pe lacul Kubenskoye (1481), Ferapontov (1490), Kirillo-Belozersky (1497) '. Aceste temple cu o singură cupolă, ridicate pe locul celor vechi din lemn, doar în cele mai generale caracteristici ale construcției planului și volumului seamănă cu clădirile Moscovei de la începutul secolului al XV-lea. Constructorii Artel ai maeștrilor din Rostov, respectând tendința generală a vremii, au folosit cărămidă, ceea ce a făcut posibilă obținerea unei mai mari clarități a articulației și uniformității zidăriei peretelui, pentru a crea o senzație de subțirețe. Spre deosebire de templele de la începutul secolului al XV-lea, cu spațiul interior închis ascuns de lumea exterioară, aici se dezvăluie constant în deschiderile ferestrelor lărgite, în felul în care, supunând presiunii interne, se transformă formele clădirilor, frize ornamentale. trecând prin ele capătă mobilitate ritmică și varietate.fațade, contururi de piatră albă de lame și arcade, vizibile clar pe fundalul zidurilor de cărămidă.
Totul arată dinamica creșterii. Proporțiile templelor sunt alungite, partea de încoronare a nivelurilor de kokoshniks și cupole este separată de volumul principal printr-o centură ornamentală foarte ridicată, constând de obicei din balustre ceramice.
„G.S. Evdokimov, MA Chistova. Noi studii ale Catedralei Spaso-Preobrazhensky din 1481 a Mănăstirii Spaso-Piatră și reconstrucția aspectului său original. -Arta veche rusă și post-bizantină. A doua jumătate a secolului al XV-lea - începutul secolului al XVI-lea, p. 76-99.
Camere din Uglich. Sfârșitul secolului al XV-lea

Deasupra acestei centuri sunt ferestre. Verticalismul maselor este accentuat de subsoluri înalte și lăstari de scară. O astfel de decizie a reflectat, fără îndoială, o tendință importantă a vremurilor. Ne întâlnim
Catedrala Nașterea Maicii Domnului
Mănăstirea Ferapontov. 1490

1 S.S. Podyapolsky.
La caracteristicile arhitecturii Kirillov din secolele XV-XVII. - Arhitectura sovietică, 1966, nr.2, p. 75; El este. Arhitectura Catedralei Nașterea Domnului de la Mănăstirea Ferapontov. - Colecția Ferapontovsky Numărul V.M, 1999, p. 159-172.
2 B.M. Kirikov. Uglich. L., 1984, p. 27-31.
'S.S. Podyapolsky.
Despre activitățile lui Aleviz Novy în Rusia. - Arta veche ruseasca: Probleme, atributii. M., 1993, p. 170-193; El este. Originile venețiene ale arhitecturii Catedralei Arhanghelului din Moscova - Arta rusă veche: relații externe. M „ 1975, p. 252-279.
cu el, pe lângă catedralele mănăstirilor Spas-Kamenny, Ferapontov și Kirillov, în aceeași biserică Rizpolozhenskaya din Kremlin (1484-1485), precum și în Catedrala Învierii din Volokolamsk la sfârșitul secolului al XV-lea. Utilizarea teracotei, sculpturilor, profilarea complexă și fină a detaliilor conferă tuturor templelor eleganță și grație1.
Aceleași motive și materiale decorative au fost folosite de arhitecți în clădirile civile din piatră. Ca și la Moscova, în reședința mare ducală apropiată și îndepărtată, precum și în posesiunile fraților lui Ivan al III-lea, construcția palatului este în curs de desfășurare. Până la sfârșitul secolului al XV-lea, camera de recepție, păstrată în Uglich, a fost construită din cărămidă și decorată cu țigle, curele de curgere, bordură și balustre din ceramică. Inițial, a făcut parte din complexul palatului construit în anii 1480-1490 de către prințul Andrei Bolși2.
Următoarea perioadă din istoria arhitecturii rusești - primele decenii ale secolului al XVI-lea - este timpul dezvoltării, așezării și cultivării teritoriilor orașelor, îmbunătățirea și decorarea acestora.
Este legată, în primul rând, de numele și activitatea arhitectului venețian, constructorul Catedralei Arhanghel din Kremlin, cunoscută în Rus' sub numele de Aleviz cel Nou. În Italia, este posibil să fi fost numit Alvise Lamberti da Montagnano. Semnul exterior al acestei perioade a fost întărirea decorativității fațadelor, schimbarea și complicarea constantă a formelor și planurilor exterioare ale clădirilor, introducerea activă a motivelor de ordine renascentist în practica arhitecturii ruse3.
Ridicată în 1505-1508, Catedrala Arhanghel seamănă cu o clădire de palat magnific decorată. Arhitectul a îmbrăcat templul în cruce cu șase stâlpi, tradițional pentru Rus’, în haine neobișnuite pentru el, împodobind pereții cu pilaștri.
Aleviz Nou. Catedrala Arhanghel a Kremlinului din Moscova 1505-1508
Vedere dinspre nord-vest

și portaluri cu capiteluri sculptate, panouri și zakomara - scoici mari și fiole. În partea de vest, a amplasat o logie tipică arhitecturii venețiane, care se deschide spre piață cu un magnific arc dublu decorat cu fiole. Pentru prima dată în arhitectura rusă, fațadele templului au fost împărțite în etaje. Etajul inferior, decorat cu arcade, este despărțit de cel superior printr-un antablament liber. În colțurile dintre arcade și antablament, arhitectul a amplasat ferestre-medalioane înrămate. Portalurile și loggia sunt acoperite cu ornamente sculptate

magnifice sub formă de ghirlande luxuriante și ghivece de flori.
Asemănarea cu arhitectura venețiană este întărită de terminațiile triunghiulare ale timpanelor zakomara și patru ferestre rotunde din zakomara secțiunii centrale a peretelui vestic. Spre deosebire de Adormirea Maicii Domnului din Catedrala Arhanghelului, relieful zidului este dezvăluit în mod deliberat, este totul, parcă, sculptat din piatră. Decorat cu cele mai fine sculpturi, masa peretelui este asemănată cu un salariu prețios, ceea ce face ca templul să arate ca un relicvar grandios.

Spațiul interior, care păstrează structura planificată tradițională pentru Biserica Ortodoxă, datând din templele din perioada premongolică, a suferit și el o nouă interpretare în spiritul ideilor caracteristice arhitecților venețieni ai Renașterii, care sunt de asemenea bine familiarizat cu arhitectura bizantină. Toți stâlpii, care au formă înclinată, au primit un decor de ordine sub formă de pilaștri înălțați pe piedestale înalte și despărțiți de versanții bolții prin cornișe. Cornișa se desfășoară de-a lungul întregului perimetru al brațelor crucii cu cupolă, separând zona superioară a templului de cea inferioară. Pilaștrii de pe pereți corespund lamelor stâlpilor. Respectând cerințele ordinului, arhitectul a păstrat structura părții altarului, canonică pentru Ortodoxie, și forma tobelor luminoase înalte ale celor cinci domuri, pe care le-a grupat și le-a mutat spre est.

În paralel cu construcția Catedralei Arhanghelului, Aleviz Novy a condus construcția unui alt templu - Biserica Nașterea Domnului Ioan Botezătorul, situată lângă palatul Marelui Duce, la Porțile Borovitsky ale Kremlinului. În același timp, un alt maestru italian, Bon Fryazin, construiește stâlpi în Kremlin.

Biserica lui Trifon
„la Naprudny” la Moscova Prima jumătate a secolului al XVI-lea
templu octaedral ny - biserica lui Ioan al Scării „sub clopote” (1505-1508)1.

În același 1508, a fost finalizată construcția unui palat de piatră, care a început în timpul vieții lui Ivan al III-lea în 1499. A fost condusă de un „maestru de zid și de secție”, adică un specialist în domeniul apărării și arhitecturii civile, originar din Milano, Aloisio da Caresano, care a primit numele de Aleviz Fryazin, care a ajuns la Moscova în 1494. Fațadele și interioarele palatului, așa cum au arătat studiile arheologice și de restaurare, au fost disecate de pilaștri de ordine „mari” și „mici”, decorați cu detalii de teracotă sculptată în piatră albă și mulate, tipice arhitecturii renascentiste italiene. Tavanele originale dinainte de incendiul din 1547 erau plate, din lemn, decorate cu adâncituri geometrice - chesoane2.

Forme de ordin clasic, motivele ornamentale renascentiste de la începutul secolului al XVI-lea pătrund în arhitectura bisericilor monahale, orășenești, conacești. Printre acestea: catedrala Mănăstirii Ivanovsky „pe Kulishki”3, demolată în secolul al XIX-lea, catedrala Mănăstirii Chudov din Moscova (1501-1503) distrusă în anii 1920, bisericile satelor Chashnikovo, Yurkino și altele. lângă Moscova. Potrivit cronicilor, se știe că Aleviz Fryazin (Vechi) în 1514-1518 a construit la Moscova, în Kremlin și în suburbii, unsprezece

1 S.S. Podyapolsky.
Despre activitățile lui Aleviz Novy în Rusia, p. 173-181;
El este. Despre forma originală a stâlpului lui Ivan cel Mare. - Restaurare și arheologie arhitecturală. Problema. 2. M., 1995, p. 99-109.
2 Materialele de cercetare ale palatului din Kremlin au fost publicate în cartea: Old Russian Art: Russian Art of the Late Middle Ages. secolul al XVI-lea. SPb., 2003, p. 51-128.
3 monumente de arhitectură ale Moscovei. Orașul Alb. M., 1989, p. 181-182.

1 LA David. Biserica Nașterea Domnului din Yurkino. - Restaurarea si cercetarea monumentelor culturale. Problema. 2. M., 1982, cu. 56-64.
2 M.I. Milcic, DA Petrov. Biserica Adormirea Maicii Domnului din Ivangorod și prototipurile sale venețiene. - Cetatea Ivangorod. Noi descoperiri. SPb., 1997, p. 124-163.
3 G.V. Popov. Pictura și miniatura Moscovei în mijloc al XV-lea-începutul secolului al XVI-lea, p. 45-49, ilustr. 46-56; El este. Noul monument al cercului psaltir Buslaevskaya (Din istoria atelierului de manuscris al Marelui Duce în anii 1480). -Artă rusă veche: carte scrisă de mână. Colecția trei. M., 1983, p. 158-160.

biserici de piatră. El a implementat intenționat programul de construire a templului, conceput de însuși Marele Duce Vasily III. Dintre toate bisericile enumerate în anale, doar una a supraviețuit - biserica lui Petru Mitropolitul din Mănăstirea Vysoko-Petrovsky (1517). Este o structură cu două niveluri asemănătoare unui stâlp mic. Nivelul inferior este format din opt semicercuri-exedere, în trei dintre care există portaluri, iar într-unul (est) - un altar. Al doilea nivel este un octaedru cu palete duble la colțuri sprijinite pe un soclu profilat și care se termină cu capiteluri de imposta. Pe ele se sprijină un antablament cu arhitravă și cornișă, iar între ele trece o centură de arcade suspendată cu console. Panourile rezultate au fost tăiate de ferestre înguste și adânci, cu buiandrug arcuit, care au fost cioplite în secolul al XVII-lea.
Clădirile rămase din Aleviz Fryazin sunt fie pierdute, fie complet reconstruite. Despre unul dintre ele - Biserica Buna Vestire de pe Vagankovo - permite, cel puțin parțial, să judeci desenul de la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Era un templu mic cu un acoperiș cu trei lame. Biserica Nașterii Domnului, menționată anterior, din satul Yurkina de lângă Moscova, moșia boierului Golokhvastov, este aproape de ei.

Profetul Zaharia
Miniatura din Cartea Profeților
Moscova 1489
Hârtie. 23,2 x 15,2 cm
Biblioteca de stat rusă, Moscova

ȘI

construită cel târziu la începutul secolului al XVI-lea. Segmentarea fațadelor acestui templu zvelt și grațios fără stâlpi, acoperit cu o boltă în cruce, seamănă cu un sistem de ordine. Ferestrele înalte înguste sunt înscrise în cadre arcuite, antablamentul templului este decorat cu plăci de teracotă cu ornamente clasice sub formă de acant și ionice.
Bisericile precum Biserica Buna Vestire de pe Vagankovo, după cum arată bisericile Anna „în colț”, Trifon „la Naprudny”, au continuat să fie construite la Moscova în prima jumătate a secolului al XVI-lea și în centrele provinciale până la anii şaizeci, după cum demonstrează Biserica lui Isidor cel Fericitul din Rostov Mare, construită în 1566.
Italienii au participat la construirea de biserici nu numai în Moscova și în satele din apropiere, ci și în orașe și sate îndepărtate de ea. În 1507-1509, în fortăreața Ivangorod nou construită, arhitectul Markus Grek a ridicat Biserica Adormirea Maicii Domnului2. Monocupolă, fără stâlpi, cu trei abside și o galerie ce o înconjoară pe trei laturi, este așezată pe un subsol sub forma unei camere cu un singur stâlp. Decorul modest al pereților avea un caracter de ordine. Partea sa cea mai vizibilă - centura arcuită a tamburului cupolei găsește analogii în decorul cupolelor Catedralei Arhanghelului Kremlin și a octogonului Bisericii lui Petru Mitropolitul din Mănăstirea Vysoko-Petrovsky. Aceste lucrări arhitecturale unice sunt legate de conceptul general de templu-capela.

Spre deosebire de arhitectură, nu există exemple de influențe evidente occidentale în pictura de șevalet și monumentală din vremea lui Ivan al III-lea. Ei au lăsat o urmă în principal în ornamentație, cafele, inițialele cărților create în atelierele de la Kremlin din ordinul Marelui Duce, laici și clerici de rang înalt. Aici, în mijlocul artiștilor grand-ducali și suverani, ale căror activități au reluat după frământările de la mijlocul secolului al XV-lea, s-au format principii și tehnici speciale de ilustrare și decorare a cărților. În capetele așa-numitului Psaltire Buslaev (sfârșitul anilor 1480, RSL) și Cartea Profeților (1489, RSL) se află imagini, ale căror originale au fost scrise de mână și tipărite cărți germane sau olandeze3.

Dionisie (?). Miniaturi din cele patru evanghelii
La începutul anilor 1470
Biblioteca științifică a Universității de Stat din Moscova
numit după M.V. Lomonosov
Evanghelistul Matei
Hârtie, cerneală, tempera, vopsea aurie. 28,8 x 20,5 cm
Evanghelistul Ioan și Prohor Hârtie, cerneală, tempera, vopsea aurie. 28,8 x 20,5 cm

Aici puteți vedea un tânăr într-o rochie în stil occidental, cu un pahar și o oglindă în mână, așezat printre ierburi și flori foarte natural, sau, de exemplu, îngeri îmbrăcați în hainele călugărilor catolici cântând la instrumente precum viola. sau lăută. În aceste manuscrise, trăsăturile decorului nu depășesc linia șubredă de la care începe decorativitatea valoroasă; fiecare foaie păstrează un sentiment de neconstricție, naturalețe și libertate. În aceeași Carte a Profeților, alături de cafele elegante, se află imagini mari în foaie ale profeților, cu un efort evident ridicând, demonstrând sau purtând suluri uriașe cu textele profețiilor1. Meșteșugul rafinat combinat cu stilul strict monumental al pictării miniaturii mărturisește cunoașterea strânsă a creatorilor lor cu opera celui mai important artist al epocii - Dionysius.

Primele știri despre Dionisie se referă la anii 1460-1470. Împreună cu Mitrofani, bătrânul catedralei Mănăstirii Simonov din Moscova, care avea deja propriul atelier de pictură de icoane la începutul secolului al XV-lea, participă la pictura catedralei Mănăstirii Pafnutievo-Borovsky de lângă Moscova. (Catedrala a fost reconstruită la sfârșitul secolului al XVI-lea, s-au păstrat viu doar câteva pietre cu fragmente de pictură, inclusiv ornamente,
comemorarea picturii ornamentale a catedralei Mănăstirii Ferapontov.) Se știe că acest tablou a stârnit surprinderea însuși marelui duce Ivan al III-lea. Printre lucrările lui Dionysius, cercetătorii pe bună dreptate includ miniaturi ale Evangheliei de la începutul anilor 1470, stocate în Biblioteca Științifică a Universității de Stat din Moscova2.

Arta lui Dionysius se formează în mediul cărții academice din jurul unor figuri importante ale vremii lui Ivan al III-lea precum arhiepiscopul de Rostov Vassian Rylo, autorul remarcabilului eseu publicistic The Message to the Ugra, comandat de artist în 1481 pentru a crea catapeteasma Catedralei Adormirea Maicii Domnului din Kremlin; ca Arhiepiscop Ioasaf Obolensky, comisar al picturii Catedralei Mănăstirii Ferapontov; ca scriitor și teolog Joseph Volotsky, un persecutor furios al ereticilor, șeful unui mare partid bisericesc care a apărat ideea unei „biserici bogate” și a fost un oponent al „neposedatorilor”. A fost și un mare cunoscător al artei. Cunoașterea lui Dionisy cu el ar putea data din anii 1470 - vremea șederii lui Iosif la Mănăstirea Borovsky. În Mănăstirea Volochky, ctitorită de Iosif în 1479, Dionisy lucrează la pictura

Catedralei Adormirea Maicii Domnului din anii 1484-1485. Și apoi el și fiii săi îndeplinesc în diferite momente alte ordine ale stareţului.
1 V A Kuchkin, G.V. Popov.
Funcționarul suveran Vasily Mamyrev și partea din față „Cartea Profeților *. -Artă rusă veche: carte scrisă de mână. Colecția a doua. M., 1974, p. 107-144.
2 Pentru perioada timpurie a operei lui Dionysius, vezi: G.V. Popov. Dionisie. M., 2002.

În acest cerc s-a dezvoltat ideea statului ca imagine a unei comunități spirituale ideale, un tărâm al moralității și frumuseții absolute.
Ideile timpului au găsit o întruchipare deosebită în lucrările lui Dionisie. Artistul este preocupat în primul rând de problema „construcției” personalității umane. Spre deosebire de Rublev, a cărui temă a creativității era viața cea mai interioară a sufletului uman, el a reprezentat și viața spirituală a unei persoane ca lucrare care vizează „înfrumusețarea” externă. Pentru el, viața umană este o cale de îmbunătățire spirituală constantă, de supraveghere și educare a sufletului, care are nevoie de protecție și „barieră” față de „autocrația” în sine, în cuvintele funcționarului Fiodor Kuritsyn, apropiat de Ivan al III-lea. Pe baza experienței predecesorilor și profesorilor săi, Moscova și maeștrii străini balcanici din prima jumătate - mijlocul secolului al XV-lea, el creează un limbaj universal al formelor picturale, permițându-i să reprezinte nu numai și nici măcar imaginea relația personală a unei persoane cu Dumnezeu, așa cum a fost în lucrările lui Andrei Rublev, ci pentru a construi un model al cosmosului divin, bazat pe un raport strict echilibrat al tuturor elementelor care îl compun, pe reguli speciale, ideale de comportament, ghidată de care „locuitorii” săi formează un tot indivizibil. Prin toată munca sa, linia roșie este tema oamenilor care intră în această lume și participarea lor la viața ei.
Ilustrații vii ale unei astfel de căi au fost create de Dionisie și studenții săi în icoanele hagiografice ale sfinților venerați ruși. Dintre acestea, cele mai semnificative sunt icoanele grandioase ale mitropoliților Moscovei Petru (GMMK) și Alexei (PT), pictate pentru Catedrala Adormirea Maicii Domnului din Kremlinul din Moscova, cel mai probabil în anii 1480, și icoana Sfântului Serghie de Radonezh (c. 1492, Catedrala Treimii-Sergi -ev Lavra). Scene hagiografice situate pe câmpuri întinse își demonstrează isprăvile, formându-se în jurul sfinților ca niște coroane, strălucind cu aur și diverse nuanțe deschise de culoare. Principalul lucru aici nu este o narațiune distractivă și nu o învățătură cu caracter moralizator, ci fapte care aduc „Împărăția
Dionisie. răstignire. 1500 Lemn, tempera. 85 x 52 cm Galeria de Stat Tretiakov, Moscova
Dumnezeu” și deschizând intrarea în ea. Figurile mitropoliților din piesele centrale ale icoanelor sunt asemănate cu înalți stâlpi triumfali ridicați în centrul lumii transformați prin munca lor și sprijiniți, protejați de rugăciunile lor. Nu există urme ale „portretului” lui Rublev pe chipurile sfinților, acestea sunt imagini cu „îngeri printre oameni” și „oameni printre îngeri”, așa cum îl numește autorul laudelor solemne către Mitropolitul Alexei.
Formarea unei imagini a unui spațiu compozițional ordonat arhitectural, simbolizând lumea transformată de harul divin, este o sarcină care are o semnificație primordială și aproape de sine stătătoare pentru artist. Atât interpretarea volumelor, cât și interpretarea mișcării îi sunt

subordonate. Liniile, lipsite de încărcătură plastică, și culoarea, neîncărcate de materie, fac ca mediul care înconjoară figurile este ușor, transparent, extrem de spiritualizat. Creșterea liberă, întinderea contururilor în sus ale figurilor și în culise, încadrarea scenei, dezvăluie ritmul nu numai al intrigii, ci și al mișcării arhitecturale și spațiale. Simț absolut al tonului de culoare
Dionisie. Mitropolitul Alexei în viața lui. Sfârșitul secolului al XV-lea
Lemn, tempera. 197 x 152 cm Galeria de Stat Tretiakov, Moscova

Dionisie și atelierul Maicii Domnului cu Pruncul Pictura absidei centrale a Catedralei Nașterea Maicii Domnului din Ferapontovo. 1502
1 I.E. Danilova. Frescele Mănăstirii Ferapontov. M., 1970; „Dionisie „pictorul celor notorii"". La aniversarea a 500 de ani de la pictura lui Dionisie în Catedrala Nașterea Maicii Domnului de la Mănăstirea Ferapontov. Expoziție de lucrări de artă antică rusă din secolele XV-XVI din muzeele și bibliotecile Rusiei. Catalog.
M., 2002; Y. Holdin. Prin vălul de cinci secole. M., 2002.
iar stăpânirea virtuoasă a liniei i-a permis maestrului să dea chiar și lacune aparent nesemnificative din fundal proprietatea spațiului infinit. Gama de culori este construită în așa fel încât să fie dominată de ocru auriu deschis, alb și albastru deschis. În această atmosferă colorată sensibilă, cele mai mici modificări ale nuanțelor de culoare, ritmul liniilor, natura mișcărilor devin perceptibile.
Spre deosebire de Rublev, în care fiecare figură, fiecare detaliu are o plenitudine plastică și semantică, la Dionisie toate imaginile sunt legate prin legături complexe și diverse și nu pot fi concepute în afara unității compoziționale, în afara ansamblului, fie că va fi o mică icoană a Răstignirea de la Mănăstirea Pavlovo-Obnorsky (1500 , vineri) sau pictura grandioasă a Catedralei Mănăstirii Ferapontov1. Aici toate părțile se disting clar, dar, ca vocile separate dintr-un cor, ele dobândesc sens doar în consonanță. Nici în ansamblul picturilor, nici în semnele distinctive ale icoanelor hagiografice nu există imagini ale celor principale și secundare, fiecare scenă reprezentând un ritual solemn, lipsit de orice detalii aleatorii și opționalitate episodică. Nimic nu încalcă regularitatea și tăcerea sacramentului care este săvârșit. Mișcările personajelor sunt extrem de parcaitoare și, de regulă, limitate simbolic.
cu care gesturi ale mâinii, fețele poartă pecetea blândeții caste și în același timp a atenției intense, a ascultarii sensibile de sine și de tot ce se întâmplă în lumea înconjurătoare. Buzele sunt închise, nici măcar o singură mișcare nu poate perturba armonia inerentă acesteia.
Intensificând acest sentiment, Dionisie încetinește deseori, sau chiar întrerupe acțiunea complotului. Privirea privitorului se deplasează în spațiul cezurelor de fundal luminos, portalurilor deschise, draperiilor întredeschise, ascunse de atenția lui înainte.
Aceste proprietăți ale picturii lui Dionisy sunt deosebit de acute în catedrala Mănăstirii Ferapontov, la pictura căreia a lucrat împreună cu fiii săi Vladimir și Teodosie în 1502. Ritmul mișcării privitorului în spațiul arhitectural real al catedralei se supune ritmului scenelor care se desfășoară treptat în fața lui, de la compoziția Judecății de Apoi din brațul vestic al templului până la compozițiile care sună ca un imn vesel. .chipul tronului Maicii Domnului, reprezentat în conca altarului. Direcția de mișcare este indicată de alaiul „fecioarelor înțelepte și milostive" și de figurile regelui și ale reginei care intră în spațiul naosului într-una dintre scenele incluse în ciclul care ilustrează cântările Acatistului către Maica Domnului. Hainele lor festive

simbolizează carnea umană purificată și transformată după Judecata de Apoi.
În pictură se împletesc polifonic mai multe teme, dintre care principalele sunt proslăvirea Maicii Domnului, mântuirea celor drepți și îndreptățirea păcătoșilor pocăiți. Ultimul dintre ele era deosebit de relevant pentru vremea respectivă. În primii ani ai secolului al XVI-lea, când disidența religioasă a fost de fapt înăbușită, reprezentanții iozefiților au început să se îndrepte către Marele Duce cu cererea de a-i supune pe eretici la cele mai crude execuții. O poziție diferită a fost luată de oponenții lor din tabăra „neposedatorilor”, care includea frații Kirillo-Belozersky și, cel mai probabil, Mănăstirea Ferapontov. Ei au insistat ca păcătosul care se pocăiește să fie primit cu bucurie înapoi în stâlpul bisericii. Răspunzând la aceste idei, Dionisie înfățișează în scenă

Judecata de Apoi, râul albastru, răcind flăcările focului iadului, arată pe fiul risipitor păcătos care s-a întors la tatăl său, scene de vindecare a păcătoșilor care au crezut în Hristos și, dimpotrivă, scene de cenzură și condamnare a fariseilor, care sunt mândri de loialitatea lor față de litera legii date de Dumnezeu, dar nu au principala virtute - iubirea.
Judecând după pictura catedralei Mănăstirii Ferapontov, Dionisie, în anii șederii sale în „regiunea Trans-Volga”, s-a împrietenit apropiat cu adepții lui Nil Sorsky, care apărau principiile morale fundamentale ale creștinismului - iubirea și milă pentru aproapele, care până în secolul al XV-lea erau deja adânc înrădăcinate în mintea poporului și au devenit parte integrantă a mentalității naționale. Dar sfârșitul secolului a fost momentul unui punct de cotitură în relația dintre masa credincioșilor și ierarhia bisericească. La început, imperceptibil, dar constant, au început să se îndepărteze unul de celălalt. Dionisie nu a putut decât să fie conștient de o astfel de tendință de dezvoltare și, prin puterea artei sale, a încercat să păstreze această imagine ideală a lumii de la decădere.
Opera lui Dionisie, care a stat în centrul vieții artistice a țării și a condus artele mari care au funcționat atât la Moscova, cât și în orașe îndepărtate

Dionisie și atelier
Acatistul Maicii Domnului
Pictură a arcului de nord-vest al Catedralei Nașterea Maicii Domnului din Ferapontovo. 1502

la naiba, a avut un impact enorm asupra picturii rusești. Artiști apropiați au creat icoana Mijlocirii Maicii Domnului de la Mănăstirea Mijlocire Suzdal

Maestrul Cercului Dionysius
Catedrala Maicii Domnului
Pictură pe peretele sudic al Catedralei Nașterea Maicii Domnului din Ferapontovo. 1502

1 O.V. Zonova. Prima pictură a Catedralei Adormirea Maicii Domnului. L., 1971; O.V. Lelekova. Catapeteasma Catedralei Adormirea Maicii Domnului a Manastirii Kirillo-Belozersky. 1497. Cercetare si restaurare. M., 1988.

2 M.V. Alpatov. Un monument al picturii antice rusești de la sfârșitul secolului al XV-lea, icoana Apocalipsei” a Catedralei Adormirea Maicii Domnului a Kremlinului din Moscova. M., 1964.

Icoane din catapeteasma Catedralei Adormirea Maicii Domnului a Mănăstirii Kirillo-Belozersky. 1497
Muzeul-Rezervație de Istorie, Arhitectură și Artă Kirillo-Belozersky
Sfântul Vasile
Lemn, tempera. 192 x 74 cm
Apostol Petru
Lemn, tempera. 190,5 x 75,5 cm
Doamna noastră
Lemn, tempera. 191 x 72,5 cm
(Muzeul de Istorie și Artă Vladimir-Suzdal), bariera altarului și altarul Catedralei Adormirea Maicii Domnului din Moscova, Catedrala Învierii din Volokolamsk au fost pictate. Lucrările sale erau bine cunoscute de maeștrii din Novgorod și Moscova, care în 1497 au creat un catapeteasmă cu mai multe niveluri al Catedralei Adormirea Maicii Domnului a Mănăstirii Kirillo-Belozersky (Muzeul-Rezervație Kirillo-Belozersky, GGG, Muzeul Rus de Stat, TsMiAR)1. În același timp, acest ansamblu, precum și o serie de alte lucrări remarcabile de pictură din ultimele două decenii ale secolului al XV-lea, de exemplu, icoana grandioasă a Apocalipsei de la Catedrala Adormirea Maicii Domnului de la Kremlin, arată că direcția asociat cu numele lui Dionysius nu a fost singurul.

Transformarea Moscovei în capitala unui stat mare, creșterea puterii moscoviților
prinți, mitropoliți, boieri, care își aduc luxos viața, aducând contribuții bogate la biserici și mănăstiri, are un impact direct asupra dezvoltării meșteșugurilor artistice. La sfârșitul secolului al XV-lea - începutul secolului al XVI-lea, atât moscoviți, cât și oameni din alte orașe și țări au lucrat în atelierele de la Kremlin și atelierele marilor mănăstiri, au fost create lucrări remarcabile de bijuterii, cusut, oase, piatră și sculptură în lemn. În toate monumentele apărute la acea vreme se manifestă clar un gust pentru eleganță și lux, se reflectă aceleași trăsături care s-au manifestat în pictură. În lucrările de cusut, mici arte plastice, bijuterii create la începutul secolului, influența stilului Dionysius se simte viu. Exemplele includ giulgiile brodate magnifice,

creat în camerele de la Kremlin a Sophiei Paleolog și nora lui Ivan al III-lea, Prințesa Elena Voloșanka. Una dintre ele, asociată cu numele Elenei Voloshanka (GIM), prezintă o procesiune festivă cu icoana Maicii Domnului Hodegetria și „vayami” - ramuri, ceea ce indică faptul că tot ceea ce este descris are loc în ajunul Duminicii Floriilor, în ziua așa-numita Sâmbătă Acatistă, când este slăvită Maica Domnului, mijlocitoare pentru oraș și pentru oamenii credincioși ei. Datorită atenției cu atenție la cele mai mici detalii, folosirii firelor de aur, densității deosebite a cusăturii, strălucirii petelor de culoare roșie, galbenă și neagră, voalul seamănă cu o bijuterie din aur și email.

Într-un stil puțin diferit, mai tradițional, un voal cu Calvar
cruce, figuri ale sfinților patroni ai casei Marelui Duce de la Moscova și scene de slăvire a Sfintei Treimi (SPMZ). A fost investită în anul 1499 în „casa făcătorului de minuni Serghie” – Mănăstirea Treime-Serghie de către soția lui Ivan al III-lea Sofia Paleolog1.

Printre capodoperele artei bijuteriei de la Moscova de la sfârşitul secolului se numără montajul de aur al Evangheliei (1498-1499, GMMK), investit în Catedrala Adormirea Maicii Domnului de către mitropolitul Simon. Este decorat cu imagini turnate în chioți - Răstignirea pe fundal de email verde în centru și figurile evangheliștilor care scriu în colțuri. Spațiul liber rămas al câmpurilor este strâns închis de cel mai

subțire filigran, care formează un model întins sub formă de lăstari creț, ramificați. În același timp, reprezentativitatea stilului
1 PORNIT. Mancova. Cusut vechi rusesc, tab. 27:29-31.
Icoane din catapeteasma Catedralei Adormirea Maicii Domnului a Mănăstirii Kirillo-Belozersky. 1497
Muzeul-Rezervație de Istorie, Arhitectură și Artă Kirillo-Belozersky
Ioan Botezatorul
Lemn, tempera. 192 x 72,5 cm
Apostol Pavel
Lemn, tempera. 192 x 74 cm
Sfântul Ioan Gură de Aur
Lemn, tempera. 192 x 73 cm

1 televizor. Nikolaev. Arta aplicată a Rusiei moscovite, p. 200-202; Ea este. Lucrări de artă plastică din secolele XVII-XVII în colecția Muzeului Zagorsk. Catalog. Zagorsk, 1960, nr. 122, p. 268-269.
2 E.S. Smirnova, V.K. Laurina, EA. Gordienko. Pictura lui Veliky Novgorod: secolul XV, nr. 30,60,63, p. 93-97,126, 128-13L 249-252, 296-297, 301-320.
Apocalipsa. Moscova. Anii 1480 Lemn, tempera. 184 x 151 cm Catedrala Adormirea Maicii Domnului a Kremlinului din Moscova
Nașterea Maicii Domnului
Sfârșitul secolului al XV-lea
Pe spate: Simeon Stilitul Bătrânul, Ioan Teologul, Apostolul Filip
Icoana de tablă de la Catedrala Sf. Sofia din lemnul Novgorod, tempera. 24 x 19,5 cm Novgorod State United Museum-Rezerva
iar splendoarea materialelor nu face decât să sublinieze seriozitatea și profunzimea conținutului imaginilor, detașarea lor totală de ceea ce se numește „deșertăciunea lumească”. Un nivel la fel de înalt de măiestrie se remarcă printr-un alt monument de orfevrărie - racla de la sfârșitul secolului al XV-lea (SPMZ) cu imagini gravate ale Fecioarei din Bogolyubskaya și Nicolae Făcătorul de minuni pe față și pe verso (sfântul este arătat de lungime întreagă cu brațele întinse solemn, într-un tip cunoscut sub numele „Nikola Zaraisky”)1. Se pare că numai Dionisie însuși putea oferi desene-imagini pentru ei.
Stilul artei de la Moscova, a cărui natură a fost în mare măsură determinată de opera lui Dionysius, la sfârșitul secolului a fost interpretat în felul lor de artiștii Rostov, Pskov și Novgorod. Astfel, în Novgorod, procesul de adâncire a diferențelor dintre produsele orășenilor și stăpânii suverani este urmărit clar. Arta celor dintâi poate fi asemănată cu meșteșugurile, contopindu-se cu elementele artei populare. Arta acestuia din urmă, ghidată de cele mai bune lucrări ale capitalei, a devenit din ce în ce mai rafinată. Aproape simultan, au fost create icoane semi-bast de tipul Înmormântării lui Iacov Iel (1488, Galeria Tretiakov) și „sărbători” strălucitoare din catapeteasma Bisericii Bolotovskaya (NGOMZ). Topuri
icoanele de tabletă în miniatură care au aparținut Catedralei Sf. Sofia (NGOMZ, Muzeul de Stat al Rusiei, Galeria de Stat Tretiakov)2 au devenit sursa de creativitate a maeștrilor suverani.
Arta lui Dionisie, care a lucrat la limita a două secole, în ciuda faptului că el a fost cel care a determinat multă vreme stilul „capital” al operelor create de maeștrii moscoviți, în sensul și structura ei, a aparținut totuși secolul 15. Deja în ochii artiștilor de la începutul secolului al XVI-lea, sistemul său de gândire figurativă părea atât de ideal, înalt și abstract, încât au trebuit fie să depună eforturi pentru a-l păstra și, în consecință, să-l academizeze, fie să-l adapteze la acele chestiuni de spiritualitate. viața pe care realitatea istorică a

pus-o însăși, și, prin urmare, scade gradul de abstractizare, abstracție speculativă.
La Moscova, și curând și în alte centre de artă, încep să apară lucrări în care abstracția filozofică ideală a imaginilor și rigoarea castă ascetică a atmosferei de rugăciune care distinge întregul sistem de icoane și fresce ale lui Dionisie sunt înlocuite de intonațiile unui patetic. predică, instruire morală adresată lumii din afara zidurilor.biserici. Se face simțită dorința de a face din funcția de comentariu didactic baza construirii unei compoziții. Neobservat de la subiect

procesiunea bisericii
(Valul Elenei Voloshanka) În jurul anului 1498
Broderie tafta, mătase și aur 93,5 x 98,5 cm
Muzeul de Stat de Istorie, Moscova
1 Cronica Radzivilov.
Text, cercetare, descriere de miniaturi. Mese.
Reprezentant. ed. M.V. Kukușkin.
T. 1-2. SP6.-M, 1994.
Coperta Evangheliei. 1498-1499 Argint, filigran, email, turnare, sculptură, goană,
aurire. 33 x 22 cm Muzeul-Rezervație de Stat Istoric și Cultural „Kremlinul din Moscova”
relația omului cu eternitatea și Dumnezeu, accentul este mutat pe tema implementării idealului comportamentului creștin în lume și a relației oamenilor între ei. Cea mai timpurie și mai strălucitoare întruchipare a acestei tendințe este unic în ciclul său complet de ilustrații ale Cronicii Radziwill (BRAN), creată pe teritoriul Rusiei de Vest la sfârșitul secolului al XV-lea1.
Orice imagine a lui Hristos, a Maicii Domnului, a unui sfânt sau a unui episod din viața lor se transformă într-o scenă de slăvire – „laudă” – și în același timp de edificare a privitorului. Acest lucru se manifestă în entuziasmul pentru detaliile unei povestiri-prelegeri detaliate, în întărirea rolului mișcării expresive exterioare, în gesturile și posturile oratorice ușor maniere ale sfântului, a cărui înfățișare trebuia să vorbească despre el ca pe un „erou”. care a realizat o ispravă, în dorința de a admira jocul prețios al diferitelor flori saturate.
Numărul de icoane hagiografice cu mai multe figuri, precum și de icoane care ilustrează imnuri liturgice și texte alegorice este în creștere. Stilul lor se distinge prin complexitatea compozițiilor, decorarea deosebită, eleganța în reprezentarea diverselor detalii și întărirea rolului ornamentației. Așa sunt miniaturile fin ornamentate și căciulele Evangheliei din 1507 (NRB), create de fiul lui Dionysius Theodosius împreună cu celebrul pictor de aur din Moscova Mihail Yakovlevich Medovartsev. Icoana hagiografică Serghie de Radonezh din primele două decenii ale secolului al XVI-lea (CMiAR), atribuită aceluiași Teodosie, se remarcă prin aceeași rafinament, unde călugărul este înfățișat ca predicator și făcător de minuni; celebru.

eroul încadrat de arcul de triumf, iar scenele din timbrele de pe margine sunt reliefuri care înfățișează isprăvile sale.

Direcția procesului de schimbare a stilului este deosebit de clar vizibilă atunci când se consideră acele lucrări ai căror creatori au folosit ca modele desenele de icoane și frescele lui Dionisie. Printre acestea se numără și vălul Nașterii Maicii Domnului cu scene din viața lui Ioachim, Ana, Maica Domnului (1510) din Catedrala Învierii din Volokolamsk (TG). Imaginea din piesa centrală repetă întocmai iconografia frescei fațadei supraportale a Catedralei Mănăstirii Ferapontov2, dar întreaga structură a compoziției a căpătat o nuanță elegiacă moale, datorită căreia imaginea arată ca o scenă idilică, un transformarea poetică a „vieții secolului următor".
Odată cu întărirea trăsăturilor narative, are loc o schimbare a naturii spațiului pictural. Devine mai aglomerat, își pierde treptat semnificația simbolică anterioară, transformându-se din ce în ce mai clar într-un spațiu scenic. Această tendință, care a fost văzută pentru prima dată în ilustrațiile cărților pentru lectură - colecții hagiografice, cronici - se manifestă pe deplin în minunatele miniaturi ale Evangheliei de Isaac Birev (1531, RSL) și în miniaturile mari în foaie ale Cărții lui Kozma Indikoplov (1530, RSL)3.
Pictura din primele decenii ale secolului al XVI-lea s-a caracterizat printr-o trecere de la ideal la edificator, la astfel de imagini, unde particularul, individul ocupă artistul mai mult decât întregul, iar întregul primește o interpretare alegorică. Astfel, în icoana hagiografică Vladimir, Boris și Gleb din prima treime a secolului al XVI-lea (TG)4, cea mai detaliată reprezentare a scenelor de rugăciuni, bătălii și crime este combinată cu alegoria. Artistul aseamănă viața sfinților prinți, în spiritul literaturii rafinate a scrierilor jurnalistice din acea vreme, cu o grădină înflorită a Edenului parfumat, care amintește de pictura prețioasă a icoanei cu jocul ei de verde smarald, aur. , stacojiu, diverse nuanțe de toate culorile, iar prinții martiri înșiși sunt prezentați ca „arborele roșu de vară" (ram. - 77JZ.) de la rădăcina „pomului lui Vladimirov".
Gândirea literară și retorică, caracteristică artei domniei lui Vasily al III-lea, corespundea în mod izbitor de exact doctrinei ideologice oficiale de asimilare a Rusiei moscovite la „Roma a treia". Nu numai în forma sa ceremonială, ci și în conținut, a mărturisit finalizarea procesului de două secole de autoidentificare a statului, imaginea în cele din urmă formată a puterii suveranilor de la Moscova - autocrații „regatului sfânt" , care a devenit noul „Israel" ales de Dumnezeu și, în același timp, parțial asemănător monarhiilor de tip secular care au existat în Europa, dar le depășește datorită continuității misiunii istorice mondiale, venită de la împăratul Augustus și basileusul bizantin.
În pictură, cea mai completă expresie a acestui concept de putere monarhică sacră, un fel de „crez" politic al conducătorilor Rusiei, a fost monumentala icoană panegiric Binecuvântată să fie armata regelui ceresc al celui de-al doilea sfert al secolului al XVI-lea. , pictat pentru Catedrala Adormirea Maicii Domnului a Kremlinului din Moscova (TG), în care s-a săvârșit ritul întronării mari prinți, iar apoi regi5.
1 Pictor notoriu „Dionisie" \ Nr. 50, 52,66, p. 203-205,195-199, 246-248.
2 Ibid., nr. 58, p. 222-223.
■ Istoria artei ruse. VKhSht.T.Sh. M, 1955, p. 600-604; N.V. Rozanov. Monumente în miniatură ale cercului de la Moscova din prima jumătate a secolului al XVI-lea. -Arta rusă veche: Cultura artistică a Moscovei și a Principatelor adiacente acesteia în secolele XIV-XVI. M., 1970, p. 261-274.
4 V.I. Antonova, N.E. Mneva. Galeria de Stat Tretiakov. Catalogul picturii antice rusești. T. 2. M, 1963. Nr. 410, ilustrare. 17-20.
5 E.S. Smirnova. Icoana Moscovei din secolele XIV-XVII, p. 40-41, fila. 175-179; V.M. Patruzeci. Icoana „Binecuvântată să fie armata împăratului

ceresc”. Câteva aspecte ale conţinutului - Arta veche rusă: Bizanţ şi Rus' antic. La centenarul AN. Grabar. Sankt Petersburg, 1999, p. 399-416.
Giulgiul cu Crucea Calvarului (Valul Sophiei Paleolog) Moscova. 1499 Pânză, damasc, broderie cu fire de mătase și aur. 103 x 122 cm Muzeul-Rezervație de Stat de Istorie și Artă Sergiev Posad

Mucenic Gheorghe cu Viața Moscova. Prima treime a secolului al XVI-lea Tempera pe lemn, 129,5 x 100 cm Muzeul Central de Cultură și Artă Rusă Antică Andrei Rublev, Moscova
Este general acceptat că această icoană, ilustrând cuvintele unuia dintre imnurile lui Oktoikh - o carte liturgică care conține rugăciuni pentru fiecare zi a săptămânii - a fost creată în 1552-1553 cu ocazia prinderii Kazanului și a întoarcerii.
1 Biblioteca de literatură a Rusiei antice, vol. 7, p. 392-394.
2 AD Yaganov, E.I. Ruzaev. Catedrala Adormirea Maicii Domnului din Dmitrov. M., 2003; A.G. Melnik Date noi
despre Catedrala Adormirea Maicii Domnului din Rostov cel Mare. - Restaurare și arheologie arhitecturală. Materiale noi și cercetare. M, 1991, p. 125-135; DA Petrov. Experiența analizei iconografice. - Iconografia arhitecturii. M., 1990, p. 128-152.
la Moscova a armatei învingătoare a ţarului Ivan cel Groaznic. În figura purtătorului standard care călărește înaintea trupelor, mulți cercetători văd personificarea ideii misiunii unui suveran cu adevărat ortodox și găsesc un indiciu al personalității tânărului Mare Duce Ivan al IV-lea. Totuși, atât stilul picturii sale, cât și conceptul sunt în acord cu gama de idei care s-au dezvoltat în literatura Rusă în anii 1520-1530 în lucrări precum Skaz.
despre prinții lui Vladimir, epistolele bătrânului Philotheus, unde a fost formulată ideea „Moscova - a treia Romă”.
Ca pe o scenă, dintr-un culise în altul, de la cetatea arzătoare a celor răi, Babilonul apocaliptic, îngrozit în păcate, până la cetatea sfântă - „Ierusalimul munte”, la porțile căreia stă Maica Domnului cu Copilul Hristos în genunchi, alaiul armatei, în frunte cu voievodul ceresc Arhanghelul Mihail și un tânăr războinic cu steagul foarte înălțat, împodobit cu Crucea Golgotei, în mâini. Această imagine este un fel de parafrază a compoziției Înălțarea Crucii. În centrul cavalcadei se află împăratul Constantin cu o cruce în mâini, de o parte și de alta sunt sfinții războinici, conduși de Gheorghe și Dmitri, iar puțin în spatele un grup de călăreți, eventual sfinți prinți ruși, pentru că cei ușor de recunoscut. prinții Vladimir, Boris și Gleb călăresc înaintea lor. Spre ei zboară îngeri cu coroane de sfințenie în mâini. Ele sunt date de Hristos însuși.
Caracterul alegoric al icoanei, alcătuirea ei, motivele procesiunilor-cavalcade reflectă pătrunderea în pictura rusă a influențelor artei gotice târzii și a culturii urbane a Europei de Vest, amintesc la fel de imagini alegorice ale cavalcadelor precum Triumful apocaliptic al Moartea în Pisa Camposanto de la mijlocul secolului al 14-lea și larg răspândită în gravurile vest-europene din secolul 15. Imagini din secolul al XVI-lea cu procesiuni religioase ritualice și bresle.
Imaginile evenimentului sacru care se desfășoară în ceruri, conducătorul ideal - țarul Constantin, sfinții războinici și prinți antici evlavioși, cărora li s-au acordat coroanele martirului și au intrat în Împărăția Cerurilor, devin un model pentru suveran și anturajul său, care trăiește acum și acționează în timpul istoric. Fiind în templu în fața ochilor lor, icoana a fost citită ca un exemplu vizibil al întrupării acelei porunci, cu care, în 1480, arhiepiscopul Vassian Rylo de Rostov i-a adresat lui Vassian Rylo lui Ivan al III-lea, care a ieșit la Ugra.

împotriva armatei țarului Akhmat: „Dacă tu, țar puternic și curajos și armata ta iubitoare de Hristos până la sânge și moarte

suferiți pentru credința creștină ortodoxă și pentru bisericile lui Dumnezeu, ca adevărat în tot ceea ce copii ai Bisericii, în care v-ați născut prin baia duhovnicească a nestricăciunii, sfântul botez, ca martiri cu propriul vostru sânge, atunci veți fi binecuvântați și binecuvântat în moștenirea veșnică (adică vei moșteni Împărăția lui Dumnezeu. - LL), fiind onorat cu un astfel de botez, și după el nu vei mai putea păcătui, dar vei primi coroane nepieritoare și bucurie de nedescris de la Dumnezeul Atotputernic, pe care ochiul nu l-a văzut, și urechea nu l-a auzit și nu a intrat în inima omului. <Și veți fi> ca primii martiri și mărturisitori...”1.
Concepută ca o icoană de tratat, „Binecuvântată să fie Ostia^” dezvoltă ideile politice despre originea puterii domnitorului Rusiei moscovite, moștenitorul împăraților romani, busuioc bizantini, principii de Kiev și Vladimir. Artistul a căutat să creeze o imagine universală atotcuprinzătoare a istoriei lumii, înglobând-o în limite clar marcate, închise ale spațiului iconic, care pot fi surprinse cu o singură privire. Acest plan corespunde pe deplin cuvintelor din Epistola bătrânului Filoteu: „Dacă îți aranjezi bine împărăția, vei fi fiu al luminii și locuitor al Ierusalimului de sus... Fii atent, evlavios rege, la faptul că toate regatele creștine s-au convergit în ale tale.”
Desigur, revendicările imperiale ale lui Vasily al III-lea au avut cel mai direct impact asupra stilului arhitecturii, amplorii și intensității construcției din piatră. Formele, dimensiunile și structura planificată a catedralelor de la Kremlin încep să se repete în templele construite în cele mai mari centre ale principatelor și ținuturilor recent independente. Deja în anii 1510-1520, în mănăstiri și orașe, în locul bisericilor tradiționale cu o singură cupolă, care se termină cu etaje de kokoshniks la baza tamburului și zakomara cu chilă, au început să fie construite biserici mari cu cinci cupole și șase stâlpi, în termeni generali imitând arhitectura Catedralelor Adormirea Maicii Domnului și Arhanghelului de la Kremlin. Dimensiunea lor nu se datora nevoii de a găzdui mase mari de oameni. Asemenea cetăților, ei au fost chemați prin înfățișarea lor să confirme puterea și inviolabilitatea puterii suveranului Moscovei, protectorul bisericii, păstrătorul integrității și evlaviei sale. În același timp ei
a subliniat importanța orașului în structura politică a statului și autoritatea spirituală a mănăstirii. Catedralele cu cinci cupole sunt printre primele care au fost puse - Adormirea Maicii Domnului din Dmitrov (1510) și Rostov Veliky (1508-1512), Spaso-Preobrazhensky
Serghie de Radonezh cu viață Moscova. Prima treime a secolului al XVI-lea Lemn, tempera. 136 x 97,5 cm Muzeul Central de Cultură și Artă Rusă Antică Andrei Rublev, Moscova
în Mănăstirea Khutyn de lângă Novgorod (sfințită în 1515)2. În 1524-1525 a început construcția Catedralei Smolensky a Mănăstirii Novodevichy din Moscova3. Cele mai multe dintre ele au subsoluri întinse și pridvoruri, pe care uneori erau amenajate clopotnițe, așa cum a fost cazul Catedralei Adormirea Maicii Domnului din Dmitrov.
'Monumentele de arhitectură ale Moscovei. Teritoriul dintre Inelul Grădinii și limitele orașului din secolul al XVIII-lea. M., 1998, p. 65-68.

„Binecuvântată să fie armata împăratului ceresc” (Biserica

Militant). Moscova Al doilea sfert al secolului al XVI-lea Lemn, tempera. 144 x 396 cm Galeria de Stat Tretiakov, Moscova
1 PL Rappoport., Arhitectura rusă veche, p. 166;
EL. Ankundinova, AG. Catedrala Melnik Spaso-Preobrazhensky a Mănăstirii Spassky din Iaroslavl. M., 2002, p. 8-38.
2 N.N. Voronin. Stâlpul Khutyn din 1535. - Arhitectura sovietică, 1946, nr. 8,
cu. 300-305; MA. Ilyin. Arhitectura cortului rusesc. Monumente de la mijlocul secolului al XVI-lea.
M., 1980, p. 24-27.
3 S.S. Podyapolsky.L/xshtek-tor Petrok Maly. - Monumente ale arhitecturii ruse și ale artei monumentale: stil, atribuire, datare. M., 1983, p. 34-50.
În același timp, au apărut structuri de forme de tranziție și ceva mai mici, precum catedralele cu trei cupole ale Mănăstirii Spassky din Yaroslavl (1506-1516) și Mănăstirea de mijlocire din Suzdal (1510-1518), Catedrala cu cinci cupole. a Mănăstirii Adormirea Maicii Domnului din Staritsa (1530), unde cupola centrală este ridicată deasupra a patru cupole laterale care o înconjoară. Elemente ale sistemului de comandă, detalii de decor, acestea sunt în întregime legate de tradițiile de construcție, datând din opera lui Aleviz Novy1. Amploarea lor mai intimă în comparație cu clădiri precum catedrala mănăstirii Khutynsky și eleganța elaborării detaliilor mărturisesc atenția deosebită acordată acestor mănăstiri de către Marele Duce. Deci, Vasily al III-lea, care l-a primit pe Iaroslavl ca moștenire în timpul vieții tatălui său, a vizitat orașul în 1516 și, se pare, a fost prezent la sfințirea Catedralei Spassky.
Un tip special de biserică în formă de turn înalt „sub clopote” este în curs de dezvoltare și răspândire, unul dintre primele mostre a fost „stâlpul” lui Ivan cel Mare din Kremlin. Exemple de astfel de structuri sunt biserica cu plan rotund Sf. Gheorghe din Kolomenskoye (1534) și biserica Sf. Grigorie al Armeniei, cunoscută doar din descrieri și imagini pe icoane, construită în 1535 în mănăstirea Khutynsky de lângă Novgorod de către maestrul Tver. Yermola2.
În arhitectura anilor douăzeci și treizeci ai secolului al XVI-lea, trăsăturile renascentiste sunt păstrate
sunt îmbogățite și chiar îmbogățite de motivele aduse de arhitecții italieni ai noii generații, care la acea vreme continuă să vină la Moscova. Ei participă la construcția de cetăți și reședințe mari ducale. În Kolomna și Zaraysk sunt construite fortărețe, asemănătoare ca tip cu fortificațiile Kremlinului din Moscova. Dar în aceiași ani au apărut cetăți de tip bastion, care au ținut cont de ultimele realizări ale fortificațiilor europene, capabile să reziste la puterea sporită a artileriei de asediu. Construcția lor a fost condusă de Petrok Maly, care a sosit în 1528. În 1534, după moartea lui Vasily al II-lea, a așezat la Moscova fortificațiile de pământ ale părții posad a orașului, care a primit numele de China. În 1535-1538 au fost înlocuite cu zidurile de cărămidă și turnurile din Kitay-Gorod. De asemenea, a construit cetăți de pământ la granițele statului moscovit - în Sebezh (1534/1535) și Pronsk (1536) <
După cum s-ar putea crede, apariția unui nou tip de structuri - temple-alegorii, ale căror forme, cel mai probabil, ar fi trebuit să evoce asocieri cu celebrele clădiri menționate în Biblie sau în diferite Cronografi traduse, care sunt larg cunoscute în Rus. '. În 1532, el a fondat Biserica Învierii din Kremlin, lângă stâlpul lui Ivan cel Mare, care avea un neobișnuit cu mai multe niveluri.

formă de turn. Judecând după schițele foarte imperfecte supraviețuitoare, elementele arhitecturii de ordine din ea au fost împletite în mod complex cu formele și motivele tradiționale pentru arhitectura rusă la începutul secolelor XV-XVII.
Cel mai remarcabil monument al epocii a fost Biserica Înălțării Domnului din satul palat Vasily III Kolomenskoye de lângă Moscova, construită în 1532 pentru a comemora nașterea în 1530 a moștenitorului tronului, viitorul țar Ivan al IV-lea cel Groaznic. Acesta este primul dintre templele în șold care au ajuns până la noi. A fost amplasată pe malul abrupt al râului Moscova și este o structură asemănătoare stâlpilor, strict centrată, chiar și fără pervaz de altar, aprobată la data de
Catedrala Mănăstirii de mijlocire din Suzdal. 1510-1518
Vedere dinspre sud-est
Catedrala Adormirea Maicii Domnului din Dmitrov 1510s
Vedere dinspre sud-est

subsol înalt-gulbische. Baza stâlpului este un patrulater în formă de cruce, care este încoronat cu un cort grandios cu o mică cupolă de lumină. Formele cu nervuri mari, dens deplasate ale nivelului inferior sunt îmbrățișate de un ritm ascendent puternic al numeroaselor verticale - frontoane cu unghi ascuțit-vimpergs, kokoshniks cu chilă alungită. Transformându-se treptat în registrul mijlociu, acest ritm capătă caracterul unei mișcări ușoare de ascensiune a liniilor divergente și convergente care înconjoară marginile cortului. Așezate din blocuri de relief de piatră albă, asemănătoare cu lisenul și nervurile bolților în cruce ale templelor gotice care ies din pereți, formează o rețea ornamentală care îndepărtează senzația de masiv de piatră tern și vă permite să simțiți spațiul care umple spațiul. cort. Folosirea largă a formelor de ordine - capiteluri sculptate, triglife, pilaștri sferturi cu volute, desenul impecabil al tuturor detaliilor sugerează că creatorul templului din Kolomenskoye a fost un arhitect remarcabil, care cunoștea bine arhitectura gotică și renascentista italiană. Există o părere rezonabilă că acest arhitect ar putea fi Petrok Maly1.
Ideea încoronării unui templu cu un cort a fost strâns legată de semnificația simbolică a acestei forme arhitecturale - baldachinul peste locul consacrat și baldachinul peste „alesul lui Dumnezeu” - conducătorul, marele duce, țarul. Biserica Înălțarea din Kolomenskoye a devenit nu numai o emblemă a puterii sacre a suveranului, ci și un simbol monumental, care a întruchipat ideea puterii tânărului stat moscovit. Forma însăși arhitecturală a cortului, de parcă ar pluti deasupra spațiului templului, complet eliberată de stâlpii care anterior îi umpleau spațiul, structuri masive boltite și arcuite, a fost atât de incitantă încât deja în anii 1530-1540 au început să apară temple. în moșiile reprezentanților familiilor boierești, imitând bisericile din Kolomenskoye. Printre cele mai vechi dintre ele, Biserica Învierii din satul Gorodnya de lângă Kolomna, moșia boierului E.I. Zlobina2.

1 MA Ilyin. Arhitectura cortului rusesc. M., 1980, p. 27-42;
S.S. Podyapolsky L / t / tech: -tor Petrok Maly, p. 46-49.
2 MA. Ilyin. Arhitectura cortului rusesc, p. 43-55.
Petrok Mic (?). Biserică
Înălțarea în Kolomenskoye. 1532
Vedere dinspre nord-vest și plan
Ne. 242:
„Stâlpul” lui Ivan cel Mare în Kremlinul din Moscova

sfaturi despre cum să vă organizați corect viața acasă. Biserica se transformă treptat într-un organism de stat însărcinat cu educația spirituală. Colecția Stoglav, care a fost alcătuită de „întrebările regelui” și de rezoluțiile consiliului bisericesc din 1551, a devenit principalul document care reglementează atât relațiile intra-bisericești, cât și relația bisericii cu lumea. Sub conducerea mitropolitului Macarie, se întocmește o colecție gigantică de aproape toate operele de literatură originale și traduse în slavonă bisericească destinate lecturii de zi cu zi în lume - Marele Menaion al Chetyei. În 1547 și 1549, a ținut și consilii bisericești dedicate canonizării sfinților ruși propriu-zis, care anterior fuseseră venerați doar local - în Novgorod, Pskov, Vologda, Ustyug etc.
Toate aceste întreprinderi făceau parte dintr-un vast program ideologic, al cărui scop era să editeze și să codifice ceea ce statul considera necesar și util subiecților săi. Experiența spirituală personală a unei persoane este înlocuită de suma cunoștințelor, o experiență universală abstractă care determină cu exactitate sensul și sensul.
Catedrala Vvedensky „pe Podil” lângă Lavra Treimii-Sergiu 1547
toate fenomenele vieții. Problemele relației individului cu Dumnezeu și lumea se traduc în planul relației individului cu statul. Chiar și normele morale, considerate anterior necondiționate, sunt acum considerate din punct de vedere al beneficiului public, de stat, sunt echivalate cu reglementările legale, cu legislația. Arta se transformă și într-un sistem normativ ideal. Ea apreciază doar ceea ce este consacrat prin tradiție, autoritatea bisericii și a statului. Nu întâmplător s-a acordat o atenție deosebită problemelor legate de opera pictorilor de icoane la Catedrala Stoglavy. S-a subliniat în special necesitatea unei cenzuri stricte a activităților lor. Stoglav îi instruiește pe maeștri să folosească mostre de icoane - originale, oferă instrucțiuni despre cum ar trebui să fie un pictor de icoane, prevede posibilitatea de a picta nu numai sfinți, ci și oameni vii, în primul rând regele însuși.
Stilul arhitecturii și mai ales pictura se schimbă semnificativ. Arta își pierde trăsăturile aristocratismului și grației inerente templelor și icoanelor create în timpul domniei lui Vasily al III-lea și păstrate în lucrările anilor treizeci ai secolului al XVI-lea. Din ea pleacă intonația poetică a contemplației calme, un apel personal blând, confidențial către Dumnezeu, Maica Domnului, sfinți, calculat pe înțelegerea lor necondiționată și atitudinea lor favorabilă față de cel care se roagă. Discursul retorului adresat interlocutorului, intonația unui dialog polemic, dar prietenos, caracteristic operei scriitorilor și artiștilor primei treimi a secolului, grupați în jurul lui Maxim Grecul, este înlocuită cu un monolog. Necesitatea vizualizării didactice, forțând artiștii să recurgă constant la analogii, să se bazeze pe exemple autorizate și să le citeze constant, duce la forme mai grele și la complicarea principiilor compoziționale în toate tipurile de creativitate.
Începând de la sfârșitul anilor treizeci - începutul anilor patruzeci ai secolului al XVI-lea, volumul construcției în reședințe regale și moșii boierești s-a redus considerabil și, în același timp, amploarea construcției templului monahal se extindea. Caracteristica principală a bisericilor
Arta statului rus în epoca lui Ivan cel Groaznic
Vzhdtsatys - anii patruzeci ai secolului al XVI-lea, despre formarea unui nou vast stat rus - „Muscovia” - este practic finalizat. Ivan cel Groaznic, care a fost încoronat țar în 1547
coroana, duce la bun sfârșit angajamentele bunicului și ale tatălui său. Sub el, Kazan și Astrakhan se alătură regatului Moscovei, cuceriți

Ținuturile primordiale rusești de la frontierele de vest se forjează, se poartă o luptă pentru accesul la Marea Baltică și se dezvoltă terenuri din Siberia. Alături de sarcinile de politică externă, statul acordă o mare atenție
mania pentru stabilirea unui sistem de conducere, reforma militară, organizarea vieții economice și sociale a țării. Creată
un sistem de ordine care se ocupă de diferite aspecte ale guvernării țării, se formează o armată specială de tir cu arcul, în perioada ostilităților principiul parohialismului este anulat la alegerea comandanților, se respectă cu strictețe comanda unui singur om. Există o restrângere treptată a puterii aristo tribal
craţia şi rolul nobilimii de serviciu în guvernarea statului este în creştere.
Întreaga perioadă a șederii lui Ivan cel Groaznic pe tron, din 1538 până la mijlocul anilor 1580, poate fi împărțită în trei etape, fiecare dintre care se reflectă în opere de literatură, monumente de arhitectură, pictură, artă de bijuterii. Dintre acestea, prima cade în anii 1540-1550. Semnele declanșării celui de-al doilea se fac simțite odată cu începutul războiului Livonian în 1558 și căderea „Radei alese” în 1564, iar punctul culminant și apusul acesteia coincid cu timpul oprichninei (1564-1572). Și, în sfârșit, a treia etapă acoperă ultimul deceniu al domniei lui Ivan al IV-lea, care a murit în 1584. Continuarea sa imediată
Anii domniei ultimului Rurikovici, țarul Fiodor Ivanovici și Boris Godunov (1598-1605) au devenit o vârstă mare. În istoria lui Ros
Această perioadă este marcată de victorii temporare în Livonia, încercări de reconstruire a sistemului de administrare a statului, urmate de înfrângere și de o criză politică și economică profundă care a lovit țara.
Mijlocul secolului - aproximativ două decenii de reforme active ale statului și de reforme efectuate de tânărul țar și de cercul său interior, „Rada aleasă” - este adesea numit „era Makariev” după mitropolitul Macarie, a cărui activitate spirituală și politică a avut o influenţă decisivă asupra întregii perioade. Pe lângă nunta lui Ivan al IV-lea cu regatul din 1547, principalele evenimente care au determinat fața epocii au fost consiliul bisericesc convocat în 1551 la inițiativa țarului și a mitropolitului „pentru a corecta protopopiatul bisericesc, administrația de stat și orice oricărei persoane. structura zemstvo", poreclit "Stoglavy" și capturarea Kazanului în 1552.
Mitropolitul Macarie, mărturisitorul țarului protopopul Silvestru al Bunei Vestiri, Alexei Adashev, alți membri ai „Radei alese” - oameni talentați, înzestrați cu inteligență și abilități organizatorice, au încercat să dea viață acele idei despre suveranul și statul ideal care au fost subiect de reflecții și dispute ale generației anterioare de teologi, publiciști și politicieni. În toate întreprinderile lor, dorința de a eficientiza și unifica cele mai diverse aspecte ale societății a fost afectată în mod tangibil. O mare importanță se acordă educației, tipărirea cărților se dezvoltă. Apar colecții de conținut moralizator, printre care se remarcă Domostroy, scris de Sylvester - un set de instrucțiuni și reguli de comportament în viața de zi cu zi, o colecție
Catedrala Mijlocirii de pe șanț
(Catedrala Sf. Vasile) din Moscova. 1555-1561
Vedere dinspre sud și plan

iar catedralele fiind construite în cele mai mari mănăstiri - orientarea constructorilor locali către exemple de autoritate ale arhitecturii capitalei din perioada anterioară, situate la Moscova, Suzdal, Yaroslavl, Rostov și în cea mai venerată mănăstire - Trinity-Sergiev. Așa sunt catedrala Mănăstirii Nașterea Domnului din Moscova, al cărei volum,

încununat cu o piramidă de kokoshnikovs, face să ne amintim de catedrala Mănăstirii Andronikov; Catedrala Prezentării Mănăstirii Podolny construită în anul 1547, situată lângă zidurile Lavrei Treimi-Serghie și repetând elementele de decor ale Bisericii Spirituale în decorarea fațadei; Catedrala Buna Vestire a Mănăstirii Kirzhachsky; Catedrala Adormirea Maicii Domnului a Mănăstirii Knyaginin din Vladimir, Catedrala Mănăstirii Borisoglebsky din Dmitrov; catedrala pierdută a Mănăstirii Simonov din Moscova (1546-1549). Aproape toate sunt aşezate pe un subsol înalt şi, pe lângă capul care încununează volumul principal, aveau un al doilea cap deasupra limitelor dispus în diakonnik1.
Pe lângă acest tip de biserici mănăstireşti, la sfârşitul anilor 1530 şi începutul anilor 1540 au fost construite catedrale mănăstireşti cu cinci cupole şi patru stâlpi, care de asemenea
încovoiat în subsol și înconjurat de galerii cu două niveluri. Astfel, de exemplu, Catedrala Spassky a Mănăstirii Spaso-Prilutsky din Vologda (1537-1542) și Catedrala Nașterea Maicii Domnului a Mănăstirii Luzhetsky din Mozhaisk, a cărei data exactă de construcție nu este cunoscută. Este posibil ca Catedrala Pokrovsky (acum Trinitatea) a lui Alexandru Sloboda, reședința regală îndepărtată a Marelui Duce de lângă Moscova, să se alăture aceluiași grup, datând de obicei din 15132.
Diferențele existente în design, forme, detalii de decor nu ascund ceea ce a constituit esența căutărilor semnificative ale arhitecților la mijlocul secolului. Templul în interpretarea lor nu este atât un loc de priveghere în rugăciune, pocăință, purificare spirituală, înălțare și iluminare, ci o imagine a unei alte realități ridicate deasupra lumii păcătoase, despărțită de ea prin ziduri puternice - noul „Țara Făgăduinței”, umbrită de sus. Spațiul său este un loc de adunare și adunare a „oștirii alese” a credincioșilor, slăvită de însuși Domnul. Volumele cubice exagerate mari, în mod deliberat la scară mare ale interioarelor au lizibile clar
1 A.V. Yaganov. Pe problema datarii Catedralei Mănăstirii Buna Vestire Kirzhachsky. -Arta rusă veche: Arta rusă a Evului Mediu târziu: secolul XVI. SPb., 2003, p. 130-145.
2 S.S. Podyapolsky era înclinat să-l dateze
anii 1560:
S.S. Podyapolsky. Despre datarea monumentelor Aleksandrova Sloboda. - Cultura artistică a Moscovei și a regiunii Moscovei XIV - începutul secolelor XX. Colecție în cinstea lui GV. Popov. M, 2002, p. 161-184.
Catedrala Pokrovsky (acum Trinitatea) din Alexander Sloboda. 1513(?)
Vedere de est și plan

Maica Domnului din Rugul Aprins Sfârșitul secolului al XVI-lea
Lemn, tempera. 164 x 135 cm Kolomenskoye State Art Historical, Architectural and Natural Landscape Museum-Rezerva, Moscova
1 V.S. Banige, AN. Miloradovici. Monumentul victoriei din Kazan
La Rostov. - Scurte rapoarte ale Institutului de Arheologie, nr. 139. M., 1974, p. 118-126; AG. Melnik Interiorul original al Catedralei Bobotează a Mănăstirii Avraamiev din Rostov. - Mesaje ale Muzeului Rostov. Problema. 3. Rostov, 1992, p. 71-79.
2 AL. Batalov, L.S. Presupunere. Catedrala Mijlocirii de pe Şanţ (Catedrala Sf. Vasile). M., 2002.
borduri, ferestre uniform distanțate luminează bine planurile chiar largi ale pereților, de care zona montană este clar despărțită prin cornișe, imposte, capiteluri - arcuri în trepte care încununează spațiul cupolei, bolți ridicate pe socluri înalte ale capului.
Elemente de arhitectură de ordine, împrumutate din arsenalul arhitecților italieni, utilizate în mod activ la acea vreme în practica constructorilor ruși, subsoluri înalte, înconjurate de galerii cu două

etaje, cornișe desfăcute, care decupează nivelurile de zakomar și kokoshnik de pe fațade, aduc în apariția bisericilor de la mijlocul secolului o măsură adecvată de ceremonialitate, solemnitate și măreție. Același efect este sporit de elemente decorative clar trasate, parcă urmărite - curele de alergare, borduri, chilă.
arcade, concentrate, de regulă, în părțile superioare ale cupolelor și absidelor altarului.
Varietatea materialelor de construcție, asimilarea de noi forme și desene inginerești au permis meșterilor să îmbogățească semnificativ tipologia și iconografia arhitecturii templului, să creeze clădiri complexe, adesea bizare, care amintesc de imagini ale clădirilor fantastice din icoanele aceleiași epoci. Caracteristica lor comună este predominarea unui început grafic abstract. Se face simțită în combinarea și subordonarea multor volume corecte stereometric de dimensiuni diferite, încadrate de contururi clare de diviziuni structurale și centuri ornamentale. Poate că încă din anii 1530 au apărut temple cu un volum central alocat activ, în jurul căruia sunt situate compartimente parțial izolate. Printre acestea se numără deja amintita Catedrală a Mănăstirii Adormirea Maicii Domnului din Staritsa. Partea sa centrală, încoronată cu o cupolă așezată pe o bază cu două niveluri cu șiruri de kokoshniks, se ridică vizibil deasupra volumelor unghiulare coborâte, fiecare dintre acestea fiind evidențiat în mod special, ceea ce este subliniat suplimentar de formele octaedrice centrice ale bazelor sub cupolele lor. .
Structurile de acest fel, complexe ca compoziție, au prefigurat apariția templelor, care sunt un ansamblu de mai multe biserici-capele de dimensiuni diferite, așezate pe o singură fundație, fiecare având o dedicație specială, al cărei aspect seamănă cu un oraș fantastic. Unul dintre cele mai vechi exemple ale unei astfel de combinații este dat de Catedrala Bobotează a Mănăstirii Avraamiev din Rostov (1553). Aici, volumul principal al templului cu cinci cupole, cu patru stâlpi, care se află la subsol, este învecinat dinspre vest cu două coridoare mici încoronate cu cupole, iar un alt culoar care se termină într-un cort dinspre sud-est1.
Cea mai completă întruchipare a ideii și tendinței caracteristice arhitecturii primei jumătate - mijlocul secolului a fost găsită în arhitectura Catedralei Mijlocirii de pe șanț (Biserica Sf. Vasile), ridicată în 1555-1561 la comemora victoria asupra Kazanului2. Barma și Postnik, maeștrii sub îndrumarea cărora a fost construit, au reușit să realizeze o unitate foarte diferită

originile și stilul elementelor: de fapt rusesc, renascentist și gotic. În soluția de amenajare a spațiului, au combinat formele Bisericii de cort a Înălțării Domnului din Kolomenskoye, ale Bisericii Învierii din Kremlin, construită de Petrok Maly, și ale bisericilor cu mai multe capele precum Catedrala Mănăstirii Avraam; în soluții constructive și decor - forme împrumutate din clădirile create de italienii care au lucrat la Moscova și din arhitectura gotică a vecinilor din vestul Rusiei.
Totul în înfățișarea acestui templu maiestuos mărturisește că a fost conceput inițial de creatori - client, și el a fost însuși țarul Ivan al IV-lea și arhitecții - ca o lucrare programatică, votivă, adică ca o rugăciune de mulțumire a regelui. pentru patronajul și biruința acordate de Dumnezeu și Maica Domnului „mai presus de agarieni”. Coridorul central, cel mai înalt, care se termină cu un cort, a fost sfințit în cinstea sărbătorii Mijlocirii Maicii Domnului, estul - în cinstea Sfintei Treimi, apusul - în cinstea sărbătorii Intrării lui Hristos. în Ierusalim. Celelalte cinci coridoare asemănătoare unor stâlpi ale catedralei sunt dedicate zilelor în care au căzut cele mai importante

evenimente ale campaniei de la Kazan și miracolului găsirii icoanei lui Nikola Velikoretsky la Vyatka în 1554.
Pe toate formele catedralei, împodobită cu pinacle, wimpergs, cornișe complexe, pilaștri largi cu panouri, portaluri sculptate, având chiar și un tavan plat din cărămidă aranjat complex în galeria interioară, există pecetea unui experiment artistic. Arhitecții au pus biserici-turnuri de dimensiuni diferite pe același subsol-subsol cu o promenadă deschisă. Bogat ornamentate, pictate inițial doar în culori roșu și alb, formează o compoziție care amintește de spectacolul unui oraș fabulos. Prin mijloace arhitecturale, a fost creat un templu-monument, o icoană-templu care înfățișează Ierusalimul ceresc, în care se mută sufletele soldaților care au murit în apropierea Kazanului, templul, personificând baldachinul și capacul, se întindea peste orașul domnitor Moscova. și oamenii săi. În apariția sa, s-au reflectat ideile inseparabilității Sfintei Istorie și a istoriei politice actuale a „Moscovei – a treia Roma”. Imaginea „Ierusalimului de munte”, „Noul Sion”, care era pentru
artiștii din secolele XIV-XV, scopul ideal al minții, o încercare de a reprezenta care presupunea trecerea dincolo de vizibil, a dobândit o înveliș corporal de încredere. Tot ceea ce în arhitectura perioadelor anterioare arăta spre ascuns și incognoscibil, a primit aici o denumire emblematică, un nume clar.
Catedrala a fost construită în piața centrală a orașului ca templu principal al orașului, simbol al „regatului sacru”. Arhitecții au creat un fel de „peisaj arhitectural”, conceput în principal dintr-un punct de vedere exterior și prin mișcarea prin el și în jurul acestuia de-a lungul perimetrului, care are o formă complexă în formă de stea, care este formată din pătrate înscrise unul în celălalt.
Biserica Schimbării la Față
în satul Ostrov. A doua jumătate
al 16-lea secol

1 MA Ilyin. Arhitectura cortului rusesc, p. 75-84.
și o cruce quadrifolia. Ei au dat aceeași formă de stea unei cornișe puternic proeminente la baza cortului culoarului central al Mijlocirii Maicii Domnului. Este izbitoare asemănarea acestei compoziții speculative cu imaginile de pe icoanele Maicii Domnului din Rugul Aprins, care s-au răspândit la mijlocul secolului al XVI-lea. Aici, jumătatea ei, personificând Muntele Sinai și templul Domnului, este înconjurată de o strălucire în formă de stea de opt raze.
O corelare atât de puternică, vie, dar în același timp forțată a arhitecturii cu concepte abstracte a reflectat întărirea trăsăturilor alegorismului, caracteristice vremii. Clădirea ridicată de Postnik și Barma a devenit o adevărată icoană a „Țării Făgăduinței”, un loc de pelerinaj la principalele sale sanctuare, fiecare având o capelă specială cu chipul său unic. O parte organică a acestei icoane arhitecturale colosale a fost spațiul orașului din jurul templului - „Al doilea Ierusalim”. Nu este o coincidență că formele fantastice ale catedralei seamănă viu cu imaginile iconice ale templului din Ierusalim din Vechiul Testament,
Bogolyubskaya Maica Domnului cu viața lui Zosima și Savvaty Moscova. 1545 Lemn, tempera. 214 x 136,5 cm Catedrala Adormirea Maicii Domnului Kremlinul din Moscova
ridicat de Solomon, precum și muntele sfânt, al cărui vârf merge la cer, și „fântâna vieții”, care udă lumea cu apa învățăturilor nemuritoare ale lui Hristos.
Aproximativ în același timp, a fost construit un alt templu remarcabil - Biserica Schimbarea la Față, din piatră albă, din satul palat Ostrov, lângă Moscova, care este o analogie apropiată cu Biserica Mijlocirii de

pe șanț. În același timp, aspectul său arhitectural absolut original îmbină în mod capricios trăsături romanice și gotice, ceea ce a dat motiv să vedem în autorul său un maestru venit din Occident, cu motive tradiționale pentru arhitectura pskovică. Ele se citesc cu precădere în decorul absidelor și a tobelor capetelor celor două coridoare adiacente volumului principal al clădirii dinspre est. Și sub formă de lame unghiulare, cu profil complex, se poate prinde o asemănare îndepărtată cu pilaștrii din bârne care împodobeau templele din Smolensk în vremurile premongoleze.
În pictură, direcția alegorico-didactică, care a început să se contureze încă din prima treime a secolului al XVI-lea, domină deja în totalitate în anii 1540. Sensul general al unui ciclu de frescă, al unei cronici ilustrate sau al unei icoane hagiografice este alcătuit din semnificații individuale atribuite fiecărei figuri și punere în scenă care alcătuiesc compoziția. Acțiunea se desfășoară ca un spectacol de teatru. Personaje care personifică anumite idei și concepte, păcate și virtuți, apar în fața privitorului ca niște actori care intră pe scenă. Ei depun mărturie despre adevărul bisericii și al dogmelor politice, demonstrează exemple instructive ale unei vieți drepte. Spațiul sacru al ansamblului de fresce, icoane, miniaturi care decorează manuscrisele se transformă într-o arenă de luptă între principiile binelui și răului. Artiștii descriu acum în mod constant îngeri și demoni, personificând aceste două principii. Ei se amestecă cu mulțimea, stau pe spatele laicilor și călugărilor, își dirijează acțiunile și se luptă între ei. Personajul instructiv explică de ce artiștii au inclus aproape sigur scene de lupte între sfinții asceți și Satana care îi ispitește, imagini cu războinici care înving spiritele rele în semnele distinctive ale icoanelor hagiografice. Deci, în semnele distinctive ale icoanei

Pictogramă din patru părți
maeștrii din Pskov. 1547-1551 Lemn, tempera. 190 x 151 cm Catedrala Buna Vestire a Kremlinului din Moscova
' PE Mayasova. Monument din Insulele Solovetsky. Icoana Maicii Domnului din Bogolyubskaya cu viețile lui Zosima și Savvaty. 1545 L., 1969; N.Yu. Markin. Aproximativ două monumente din vremea lui Ivan cel Groaznic din Catedrala Adormirea Maicii Domnului a Kremlinului din Moscova. -Muzeul-rezerva „Kremlinul din Moscova”. Materiale și cercetări: Cultura artistică rusă a secolelor XV-XVII. Problema. XI. M., 1998, p. 145-173.
Maica Domnului cu Viața lui Zosima, Savvatiy (1545, GMMK) scene din viața sfinților sunt combinate cu imagini de pilde Despre dulceața acestei lumi și Despre călugării vii drepți și nedrepți.
Pentru a distinge nuanțe subtile și complexe ale gândirii teologice, pentru a înfățișa în mod adecvat imagini-concepte împrumutate din cărțile Sfintei Scripturi și din textele liturgice, a fost necesar să se îmbogățească limbajul picturii și, în același timp, să-l unifice, conferindu-i un înalt grad. gradul de
compoziții de „sintaxă” de mobilitate a ciotului. Un astfel de limbaj s-a dovedit a fi la fel de acceptabil pentru prezentarea scenelor Evangheliei și pentru comentarea realităților politice de astăzi. Nu întâmplător, în același timp și, se pare, de către aceiași maeștri, este realizată pictura Catedralei Buna Vestire și a Camerei de Aur a palatului regal aflate lângă aceasta, a cărei decorare era suprasaturată cu imagini alegorice. . Acest tablou, care nu a ajuns la noi, este cunoscut din descriere
2 ID. Sarabyanov. Icoanele simbolico-alegorice ale Catedralei Buna Vestire și influența lor asupra artei secolului al XVI-lea. - Catedrala Buna Vestire a Kremlinului din Moscova Materiale și cercetare. M, 1999, p. 164-217.

1 O.I. Podobedova. Școala de pictură din Moscova sub Ivan al IV-lea. M, 1972, p. 59-68.
Vezi și articolele lui M. Flyer și D. Rowland din colecția: Old Russian Art: Russian Art of the Late Middle Ages: 16th century, p. 178-199.
2 O.I. Podobedova. Școala de pictură din Moscova sub Ivan al IV-lea, p. 40-58,89-99; N.Yu. Markin. Pictograma „din patru părți”.
în contextul ritului liturgic. - Biserica Creștină RăsăriteanăLiturghie și Artă. SPb., 1994, p. 270-284; EA. Gordienko. Novgorod în secolul al XVI-lea și viața sa spirituală. Sankt Petersburg, 2001, p. 215-220, fila. XXXVI.
celebrul pictor țarist al secolului al XVII-lea, Simon Ushakov.
Logica dezvoltării artei a condus la faptul că chiar și imaginile lui Hristos se transformă adesea în personificări ale ideilor abstracte. De exemplu, încercând să clarifice extrem de clar tema aranjarii vieții de stat pe baza instituțiilor divine, care era relevantă pentru epocă, autorul Icoanei în patru părți (Catedrala Anunțului de la Kremlinul din Moscova), pictată în 1547-1551. , introduce în ea figura lui Hristos Războinic pe cruce cu o sabie în mâini. Ea personifică Legea care lovește pe cei răi și îi protejează pe cei drepți. O imagine similară poate fi văzută în miniaturile manuscrisului Apostol Novgorod, realizat în jurul acelorași ani (RNB)2.
Aceleași motive au explicat ceea ce se întâmpla tocmai în cei zece ani analizați.
aniversarea alimentării intensive a „dicționarului iconografic”, adică a fondului de motive picturale folosite de artiști. Multe dintre ele au fost împrumutate din manuscrise iluminate din Europa de Vest, gravuri, sculpturi, turnări și reliefuri, împodobind bijuterii importate. Astfel, de exemplu, este imaginea lui Hristos sub forma unui heruvim, răstignit pe o cruce în semnul distinctiv superior al icoanei în patru părți. Apariția unor imagini de neînțeles împrumutate de la „latini” a provocat un protest furtunos din partea adepților iconografiei tradiționale și chiar a devenit subiect de controverse acerbe la consiliul bisericesc din 1553-1554 între dușmanul inovațiilor, grefierul Dumei Ivan Viskovaty. , și inițiatorul și ideologul lor, Mitropolitul Macarius.
Din ce în ce mai mult, imaginea anterior foarte rară a lui Sabaoth apare în icoane și picturi murale - Dumnezeul Forțelor, creatorul lumii, stabilitorul legilor, care a predeterminat toate evenimentele care s-au întâmplat și care se întâmplă, care a creat toate virtuțile și păcatele și " a murit în ziua a șaptea”. În aceeași icoană în patru părți a Catedralei Buna Vestire, chiar și ucigașul Cain este reprezentat printre creațiile lui Sabaoth. De fapt, imaginea lui Sabaoth este aceeași personificare a ideii abstracte de putere și autoritate nelimitate. El este aproape la fel de impersonal ca „puterile cerești” care își îndeplinesc voința. Personalizat

imagini ale acestor forțe impersonale: „Aerul într-un mod de fetiță”, anotimpurile, printre ele - „vară, un bărbat medieval în coroană regală și violet, așezat pe un tron”, figuri care personifică virtuțile și viciile - Castitate, Adevăr, Minciună , Rătăcire, nebunie (sub forma „un soț gol care și-a rupt hainele”), și altele asemenea lor au fost prezentate în picturile Camerei de Aur a Kremlinului. Arhanghelul Mihail, ale cărui scene de fapte sunt descrise în mod deosebit de artiști de la mijlocul secolului, se numără și el printre astfel de forțe. Ei au fost reprezentați pe deplin în pictura Catedralei Arhanghelului din Kremlinul din Moscova, realizată puțin mai târziu, în 1564-15651.

În rolul de martori ai adevărului instituțiilor antice care au prezis evenimentele istoriei sacre și umane, și ca mentori ai „evlaviei”, alături de evangheliști și profeți, „înțelepții greci” - Homer, Aristotel, Plutarh, Vergiliu , ghicitorii sibililor - sunt adusi pe scena. Imaginile lor se află în pictura pridvorului Catedralei Buna Vestire din Kremlin (1547-1551) și pe plăcile porților, realizate în tehnica culesului de aur pentru aceeași catedrală2.
Pictura Buna Vestire a fost creată după incendiul grandios de la Moscova din 1547.
da, afectând Kremlinul. Această împrejurare, aparent, și-a pus amprenta asupra aspectului ansamblului. În acest monument se resimte în special spiritul tradiționalismului academic și al retrospectivismului. Cei mai buni maeștri mitropolitani care au lucrat aici, fără îndoială, au căutat să recreeze vechiul aspect al interiorului templului, ai cărui pereți au fost pictați în 1508 de Teodosie, fiul celebrului Dionisie. Dar este la fel de evident că au vrut să se întoarcă la însăși sursa stilului artei moscovite.
Este de remarcat faptul că, spre deosebire de pictura din primele decenii ale secolului, care păstrează multe trăsături ale artei lui Dionisie și a elevilor săi, stilul picturii Buna Vestire se concentrează pe exemplele clasice de artă din secolul XIV. Acest lucru este dovedit de punerea în scenă statuară a figurilor, proporțiile corecte, modelarea distinctă a unei forme plastice frumos trasate, mișcări libere, dar negrabite, măsurate și grele, tipuri de portrete nobile de chipuri. Este posibil ca, chiar și în sistemul de decor și iconografia imaginilor individuale, să nu fi repetat întotdeauna schema picturii anterioare. Ei au fost în mod clar impresionați de principiile de construcție a decorațiunii în frescă dezvoltate la Moscova la începutul secolelor XIV-XV. În capitolul central
Ne. 252:
Picturi murale ale Catedralei Buna Vestire a Kremlinului din Moscova 1547-1551
Predica din sinagogă Detaliu Pictură a stâlpului de nord-vest
Apocalipsa. Lupta profetului Ilie cu Antihrist
Pictură pe peretele vestic al transeptului
* T.S. Samoilov. Portrete princiare în pictura Catedralei Arhanghel din Kremlinul din Moscova. M., 2004, p. 68-78.
2 IA. Kachalova, NA Mayasova, LA. Şcennikova. Catedrala Buna Vestire a Kremlinului din Moscova. M, 1990, p. 21-44, 81-82, ilus. 21-106, 217-223.
Apocalipsa care vine Judecătorul drept
Pictură a bolții sudice de sub corurile Catedralei Buna Vestire a Kremlinului din Moscova 1547-1551

pe lângă imaginea tradițională a lui Hristos Pantokrator, artiștii au plasat figurile drepților, repetând astfel schema cunoscută din pictura lui Teofan Grecul din Biserica Mântuitorului Novgorod de pe Ilyin, iar în partea de vest a catedralei a prezentat un amplu ansamblu de scene de Apocalipsă, protograf iconografic pentru care au fost și frescele lui Teofan, care a pictat în 1405 cel mai vechi templu care stătea în același loc. Cu toate acestea, ultimul ciclu, cel mai probabil, a fost prezent și în pictura din 1508.
Cu toate acestea, trăsăturile tradiționalismului nu ascund o serie de trăsături fundamental noi care determină originalitatea monumentului în cauză și stadiul dezvoltării stilistice a artei ruse pe care îl reprezintă. Cererea de claritate, atenția la detaliile narațiunii și a predării, la descrierea exactă a fiecărei acțiuni și rezultatul acesteia a dus la întărirea rolului desenului.

Autorii picturii nu s-au străduit, ca și predecesorii lor, să creeze o imagine poetică holistică a spațiului arhitectural prin intermediul picturii, să coreleze natura construcției compoziționale a scenelor, logica dezvoltării decorațiunii în frescă. sistem cu dramaturgia acţiunii liturgice. Imaginile umplu suprafețele pereților, arcadelor și bolților de parcă ar fi pagini goale ale unei cărți ilustrate, în care sunt îndeplinite doar două condiții: respectarea formatului foii și intriga sau succesiunea temporală a alternanței personajelor și episoadelor de narațiunea. Figuri de „personaje", scene din Noul Testament apar în fața privitorului ca imagini special alese ale unei vieți cu adevărat sfânte și ale faptelor evlavioase pentru a-i aminti de sine, a-l instrui și a-l întări. Cu toate acestea, interesante ca personaje ale Istoriei Sacre, ele nu mai posedă proprietatea simbolurilor care reprezintă o realitate diferită, eternă, conducând gândirea și simțirea dincolo de limitele lumii vizibile.

Dacă mai devreme imaginile drepților jucau rolul de mijlocitor între Dumnezeu și om, acum ei și cei care se roagă sunt în egală măsură îndepărtați de el. Vederile, posturile și gesturile sfinților dobândesc acea măsură de concretețe și intenție, ceea ce indică faptul că fiecare dintre ele se adresează privitorului cu vorbire directă.

numai în numele tău. Poate că acest sentiment al separării lumii de Dumnezeu, „abandonarea" ei în fața sfinților explică combinația ciudată de monumentalitate, măreție severă, solemnitate și tensiune interioară, care și-a lăsat amprenta unei ușoare gândire, chiar și a anxietății ascunse, citite pe fețe. dintre îngerii înfățișați pe pereții catedralei, părinții bisericii, reverenții, sfinții regi și marii duci, printre care se pot vedea atât pe Alexandru Nevski, cât și pe Ivan Kalita.

Ca și în pictura Ferapontov, toți cei drepți sunt îmbrăcați în frumoase „haine de nuntă" pentru a participa la „sărbătoarea regală" - o masă cerească. Dar dacă tema lui Dionisie este calea aleșilor către „casa Înțelepciunii" și imaginea „sărbătoarei regale" în sine - sacramentul liturghiei, la care participă toți, atunci aici accentul este mutat pe așteptarea sosirii însuși „stăpânului sărbătorii" - Hristos. Îngerii și sfinții se află în interiorul catedralei, ca în ajunul unui alt spațiu de nedescris al Împărăției lui Dumnezeu viitoare și, prin urmare, nu se contopesc cu ea, ceea ce dă naștere unui sentiment de fragilitate, „temporalitate" a existenței lor.

La nivel pur formal, dispariția începutului teofanic, asociată cu trăirea momentului unei întâlniri personale cu Dumnezeu, se reflectă în primul rând în faptul că scrierea fețelor devine mai densă, își pierde transparența și luminozitatea, iar fundalul încetează. pentru a funcționa ca mediu spațial, ei devin plate și se îmbină complet cu suprafața de piatră.pereții, devenind mai mult o arhitectură decât o pictură.

Aproape declarativ, conceptul de „separare dintre cer și pământ" a fost exprimat în Icoana în patru părți, pictată de maestrul Pskov, unde fiecare dintre cele patru semne distinctive încununează imaginea lui Dumnezeu-Sabaoth a urcat deasupra lumii și a forțelor cerești din jur. l.

În icoanele Pskov ale Înălțării de foc a Profetului Ilie (GIM) și Înălțarea lui Hristos din Biserica Noua Înălțare (1542, NGOMZ), create cu puțin timp înaintea celor Patru Părți, aceeași temă a primit un sunet și mai puternic. Imaginile lor monumentale sunt pline de patos și grandoare cu adevărat dramatice1.

Imaginea ascensiunii lui Ilie Profetul este decisă de artist ca o scenă a despărțirii

Urcușul înfocat al profetului Ilie. Pskov. Mijlocul secolului al XVI-lea Lemn, tempera. 128,5 x 103 cm Muzeul de Istorie de Stat, Moscova

1 Icoana Pskov din secolele XIV-XVII, nr. 40, 81.

Scaunul regal al lui Ivan cel Groaznic 1551
Partea de nord a gardului:
Trupele prințului Vladimir se întorc cu multă bogăție
Împăratul Konstantin Monomakh din Tsargrad este în război cu perșii și latinii
Trupele prințului Vladimir captivează ținuturile Traciei
Împăratul Constantin trimite ambasadori la Kiev
Catedrala Adormirea Maicii Domnului a Kremlinului din Moscova
Palarie Kazan
Mijlocul secolului al XVI-lea
Aur, pietre prețioase, blană, urmărire, turnare, sculptură, niello.
Inaltime 24,8 cm; circumferință 65 cm Muzeul-Rezervație de Stat Istoric și Cultural „Kremlinul din Moscova”
și în același timp transferând porunca de a păstra focul și lumina din mâinile profesorului în mâinile elevului. Cascada nesfârșită de margini ale stâncii, care se întind în ceruri, te face să simți cât de departe sunt lumile munților și ale văilor. Carul de foc al lui Ilie nu a părăsit încă pământul, deși caii înhămați de el s-au înălțat deja pe înălțimile muntoase. Elisei, care rămâne singur dedesubt, acceptă din mâinile sale o mantie de aur slab strălucitor ca un sul al legământului și ca simbol al preoției – un omoforion.
Același principiu de „privire de sus” la pământul abandonat a fost folosit de autorul celei de-a doua icoane, pictată în 1542. El interpretează reprezentarea tradițională a scenei Înălțării lui Hristos ca o alegorie a celei de-a Doua Veniri, îndreptând mintea privitorului către imaginile Apocalipsei. Folosind cuvintele Faptelor Apostolice: „Acest Isus va veni așa cum L-ai văzut urcând la ceruri” (Fapte 1:11), el a prezentat în jurul slavei Mântuitorului figurile a patru îngeri trâmbițători, anunțând întregul univers despre venirea lui. Însăși slava lui Hristos, pe care alți doi îngeri au ridicat-o sus deasupra pământului, inundați de o minunată strălucire aurie, este asemănată cu cerul nopții cu stele, amintind de viziunea lui Ioan Teologul despre „cerul nou” (Apoc. 21:1). . Lumina care a transformat pământul și a acoperit hainele apostolilor nu vine din ea, ci din piatra strălucitoare care încununează Muntele Măslinilor cu urmele pașilor lui Hristos, din care acesta, cu
conform legendei, a urcat. Și în acest caz, artistul a recurs la textul Apocalipsei, care descrie „marea cetate a Ierusalimului” coborând din ceruri, asemănătoare cu „cea mai prețioasă piatră... jasp asemănător cristalului” (Apoc. 21:11) . „Peisajul” ceresc înfățișat de el este o imagine a „Ierusalimului muntelui” care a coborât pe pământ, apostolii îi personifică cele douăsprezece porți, fiecare dintre acestea fiind inscripționată cu unul dintre numele lor (Apoc. 21:14) și Mama. lui Dumnezeu, situată în centrul compozițiilor, biserica creată de Hristos pe pământ.
Aceeași temă este dezvoltată de creatorul icoanei deja menționate a Maicii Domnului Bogalyubskaya cu viața lui Zosima și Savvaty, scrisă în 1545 pentru catedrala Mănăstirii Solovetsky. Insula însăși și biserica mănăstirii pe mai multe niveluri îi sunt prezentate ca o imagine a „Țării Sfinte” împrejmuită din toate părțile, Maica Domnului ca ocrotitoare a ei și sfinții și frații mănăstirii, ale căror muncă și rugăciuni sunt ameliorându-l, ca „poporul ales”.
În reliefurile Locului Țarului lui Ivan cel Groaznic din Catedrala Adormirea Maicii Domnului (1551), în conformitate cu cerințele pentru lucrările de „artă seculară” și contextul doctrinelor politice ale vremii, imaginea „Țării Sfinte” dobândește trăsăturile „regatului ales de Dumnezeu” - „Noul Israel”, moștenit de autocratul Moscovei de la strămoșii săi direcți - reprezentanți

familia Marelui Duce de Kiev Vladimir Monomakh, care, la rândul său, conform legendei, a primit coroana regală din mâinile împăratului bizantin Constantin Monomakh. Amintește de semnele de icoane sau de miniaturi de cronică, reliefurile reprezintă episoade din povestea despre campania lui Vladimir Monomakh în Tracia, despre trimiterea acestuia de însemne regale de la Constantinopol și scena nunții sale solemne cu coroană de aur și barmas1.
Forma însăși a Locului Regal, aprobată pe patru lei, încoronată cu un baldachin de cort, etaje de kokoshniks cu chilă, fiole, flori de paradis și alte sculpturi ornamentale fine, ar fi trebuit să semene cu fabulosul tron („pat”) al regelui Solomon, sculptat. din „copacii libanezi”, și un baldachin de altar și o coroană regală de aur. Nu este o coincidență faptul că cea mai apropiată analogie a părții superioare a Locului Țarului este coroana de aur a lui Ivan cel Groaznic - pălăria Kazan, care este o structură de plăci ajurate care stilizează formele frunzelor și petalelor unui lotus și altele. plante rare2.
De asemenea, este de remarcat faptul că lemnul, nu piatra, a fost folosit la fabricarea lăcașului regal. În mod evident, creatorii au dorit în mod deliberat să sublinieze legătura sa cu prototipul biblic, deoarece „patul lui Solomon” era un cort portabil - un cort: „Regele Solomon și-a făcut el însuși un pat de transport” (Cântarea Cântărilor 3:9). Formele străvechi ale tronului și abundența sculpturilor cu fante nu au făcut decât să întărească această asociere. În jurul acestui pat, după cum spune Cântarea Cântărilor (3:7), stăteau „șaizeci de puternici... din cei puternici ai lui Israel”. „Puternicii” sunt cei mai apropiați asociați ai țarului, despre care mult mai târziu, în timpul oprichninei, Andrei Kurbsky l-a întrebat pe Ivan cel Groaznic: „De ce, țar, i-ai exterminat pe cei puternici în Israel?”
Imaginea tabernacolului - locul de reședință al altarului și concentrarea spirituală maximă - este o altă idee importantă a vremii, a cărei implementare este atât Locul țarului lui Ivan cel Groaznic, cât și Catedrala de mijlocire de pe șanț. Unul dintre sanctuarele sale este icoana lui Nikola Velikoretsky, peste care a fost construită o capelă-baldachin în formă de stâlp.
După consiliile de canonizare din 1547 și 1549, numărul unor astfel de „altare proprii” a început să crească considerabil. La fel de
iar în literatură devin populare imagini ale ciclurilor vieții sfinților ruși, pline cu multe detalii edificatoare de încredere: sunt distribuite colecții ilustrate de hagiografie, sunt pictate numeroase icoane hagiografice, cicluri hagiografice pătrund în picturile murale ale templelor. . Cele mai autorizate, larg venerate sunt icoanele hagiografice ale lui Sergius de Radonezh, Varlaam Khutynsky, Kirill Belozersky, Zosima și Savvaty of Solovetsky, Alexander Svirsky. În aproape fiecare biserică catedrală se puteau vedea liste cu icoane miraculoase ale Maicii Domnului, glorificate în cele mai vechi orașe și mănăstiri rusești: Vladimirskaya, Bogolyubskaya, Tikhvinskaya, Smolenskaya, care erau venerate.
1 I.M. Sokolov. Tronul lui Monomakh. Locul regal al Catedralei Adormirea Maicii Domnului a Kremlinului din Moscova. M., 2001.
2 A.N. Svirin. Arta bijuteriilor din Rusia antică în secolele XI-XV. M, 1972,
cu. 154, ill. 71.
Locul regal al lui Ivan cel Groaznic (tronul lui Monomahov). 1551 Lemn, sculptură, aurire Catedrala Adormirea Maicii Domnului
Kremlinul din Moscova

1 E A Gordienko. Novgorod în secolul al XVI-lea și viața sa spirituală, p. 234-236, fila. XLVI-XLVII.
2AA Saltykov. Teatrul Andrei Rublev, Muzeul de Artă Veche a Rusiei. L., 1981, tab. 71-74, 117-118; SI. Maslenitsyn. Iconografia Yaroslavl. M., 1973, tab. 27-30.
5 IA Zhuravleva. Imaginea lui Alexandru Svirsky cu viața și miracolele sale din Catedrala Adormirea Maicii Domnului a Kremlinului din Moscova. - Muzeul-rezervă „Kremlinul din Moscova”. Materiale și cercetări: Cultura artistică rusă a secolelor XV-XVII. Problema. XI, p. 118-144.
Buna Vestire cu scene acatiste. Yaroslavl mijlocul secolului al XVI-lea Lemn, tempera. 120 x 92 cm Muzeul-Rezervație de Stat de Istorie, Arhitectură și Artă Yaroslavl
ca altare locale – paznici ai orasului. Cel mai adesea, astfel de icoane erau însoțite de ștampile amplasate pe margine cu scene din povestea apocrifă a „Nașului” Ioachim și Anna, copilăria Maicii Domnului, ilustrații de kontakia și ikos ale acatistului dedicat ei.
Ca urmare a schimbului de maeștri și idei artistice de la mijlocul secolului, s-a format un stil monumental integral rusesc, făcându-se simțit peste tot. În Novgorod, icoane ale catapetesmei Capelei Nașterii Domnului a Catedralei Sf. Sofia (1540), miniaturi ale Evangheliei Solovetsky (1551, BRAN) și imagini precum monumentalul Nikola al lui Zaraisky din viața sa (1551-1552, TsMiAR)1 prezintă o analogie directă cu frescele Catedralei Buna Vestire; în ţinuturile Rusiei Centrale – astfel monumente precum Dshsus din satul Markova de lângă Rostov cel Mare (TsMiAR) și Buna Vestire cu scene ale unui acatist de la Mănăstirea Spassky din Yaroslavl (YAIAMZ)2. Cu toate acestea, pe culoarele acestui stil general, unele trăsături ale tradițiilor artistice regionale, așa cum arată icoanele Pskov menționate anterior, au devenit și mai distincte.
Tipurile iconografice și fizionomice, care s-au răspândit în anii 1540, au continuat să fie păstrate în pictură în deceniile următoare, dar stilul său nu a rămas neschimbat. Deja în lucrările de la mijloc - a doua jumătate a anilor 1550, începe să se simtă o creștere a dramatismului și a expresiei. Odată cu dorința de grandios, puternic, elementar, imaginile sfinților manifestă o intonație de acceptare umilă și supunere față de voința lui Dumnezeu. Acest lucru este indicat de înclinațiile blânde ale capetelor, posturilor și gesturilor, vorbind despre ascultarea sensibilă a vocii care coboară de sus, vederile sfinților indică faptul că sunt cufundați în gând. Cu capul mare, cu frunțile înalte, ei sunt mai mult ca niște filozofi, care reflectă asupra sensului vieții, decât ca cei drepți, dezvăluind lumii voința și căile Domnului. În comparație cu imaginile Catedralei Buna Vestire, fețele lor devin mai severe și mai mohorâte. Mișcările lente ale figurilor mari și masive par a fi dificile, asociate cu depășirea unui fel de rezistență internă. Așa sunt, de exemplu, imaginea lui Alexandru Svirsky din icoana hagiografică din Catedrala Adormirea Maicii Domnului a Kremlinului din Moscova (circa 1555)3 și imaginile profeților de pe icoanele iconostasului bisericii lui Petru și Pavel din Novgorod din Kozhevniki. , creată la scurt timp după incendiul care a izbucnit în templu în aprilie 15584.
Icoanele șirului festiv al aceluiași catapeteasmă sunt cele mai indicative. Intensificând dramatismul acțiunii, realizând expresivitatea fiecărei ipostaze și gesturi, artiștii acordă o atenție deosebită desenului ascuțit de siluetă. Spațiul compozițional este dens umplut, diapozitive masive și scene arhitecturale din fundal sunt aranjate în așa fel încât se îngrămădesc, formând un fel de zid și împingând figuri mari în prim-plan, în spațiul unui „proscenium” îngust. Pentru ei

unde să plaseze și să desfășoare acțiunea intriga, icoanele folosesc fiecare gol din fundal, drept urmare gesturile și ipostazele personajelor capătă un caracter foarte capricios.
Împreună cu expresia sporită, subliniind caracteristica în chipuri și mișcări, pictura își pierde în cele din urmă acele trăsături ale clasicismului care s-au păstrat încă în lucrările anilor patruzeci și începutul anilor cincizeci ai secolului al XVI-lea. Toate acestea au prefigurat debutul unei noi faze în dezvoltarea stilului, asociată cu o schimbare generală a atmosferei întregii vieți politice și culturale a țării.
La începutul anului 1558, Rusia intră în război cu Ordinul Livonian, care va dura intermitent până în 1583. Pe fondul său, se desfășoară evenimentele uneia dintre cele mai tragice perioade ale istoriei Rusiei, cunoscută sub numele de „oprichnina". În acest moment, conflictul dintre țar și aristocrația tribală, pe care a încercat la început să-l rezolve în principal prin reforme în administrația publică, recurgând doar ocazional la măsuri represive, a căpătat caracterul de teroare țintită. Scopul ei era suprimarea completă a boierilor ca forță politică cu care suveranul era forțat să socotească și transformarea monarhiei reprezentative de moșie, care era Rusia la acea vreme, într-un regat autocratic.
Împreună cu reprezentanții celor mai bune familii boierești, Groznîi îndepărtează din sine acei oameni care au îndrăznit să aibă propriile păreri asupra politicii interne și externe a Rusiei și se înconjoară de executori ascultători ai oricărei idei și dorințe. În 1560, el a desființat Rada aleasă, Adashev și Sylvester, recent
cei mai importanți sfetnici ai regelui au căzut în dizgrație.
Mitropolitul Macarius moare în 1563. Cu privire la conștiința de sine a lui Ivan cel Groaznic, evaluarea lui asupra poziției sale excepționale nu numai în propria sa stare,
Profeții David și Moise Wood, tempera. 74 x 114 cm Profeții Iacov și Zaharia Lemn, tempera. 74 x 114 cm De la nivelul profetic al Bisericii lui Petru și Pavel din Kozhevniki din Novgorod. Rezervația Muzeului Unit al Statului Novgorod de la mijlocul secolului al XVI-lea
4 V.M. Patruzeci. Catapeteasma bisericii lui Petru și Pavel din Novgorod din Kozhevniki. -Arta Rusă Veche: Studii și Atribuții, p. 286-308.
Nikola Zaraisky în viața din Novgorod. 1551-1552
Lemn, tempera. 150 x 112 cm Muzeul Central de Cultură și Artă Rusă Antică Andrei Rublev, Moscova

dar în toată lumea ortodoxă, fără îndoială, ar fi trebuit să aibă aprobarea în 1561 de către Patriarhul Constantinopolului a actului de încoronare a regatului.
Pentru a-și pune în aplicare planurile ambițioase de anvergură, Ivan al IV-lea a creat în 1565 un sistem de serviciu de stat realizat de nobili - oprichnina. Atunci încep execuțiile în masă ale boierilor. Au culminat cu uciderea în 1569 a vărului țarului, prințul Vladimir Staritsky, și a țarului, mitropolitul Filip al II-lea (Kolychev), care nu era de acord cu politica represivă, și pogromul sângeros de la Novgorod desfășurat la începutul anului 1570. Relativa independență și încrederea mândră în sine a orașelor antice bogate - Novgorod și Pskov - au stârnit aceeași ură în țar ca și reprezentanții vechilor familii boierești. Înfrângerea lui Novgorod a subminat pentru totdeauna fosta sa putere și identitatea culturală.
Distrugându-l pe bătrânul boier Rus', Ivan cel Groaznic cu aceeași pasiune fanatică și-a construit propria imagine despre țară - regatul sacru rusesc. Începutul unei astfel de construcții a fost așternut încă din anii 1550, în timpul construcției Bisericii Mijlocirii de pe șanț. În

clădirile care au fost realizate în următoarele două decenii, s-au dezvoltat ideile arhitecturale ale lui Barma și Postnik. Dintre acestea, fără îndoială, primul loc aparține Bisericii Tăierea Capului lui Ioan Botezătorul din satul Dyakovo, situată lângă reședința regală din Kolomenskoye*.
Templul, de formă neobișnuită, este o compoziție de cinci biserici-capele independente octaedrice în formă de stâlp care nu au subsol, așezate direct pe pământ și unite printr-o platformă pătrată comună, soclu și pridvoruri. Culoarul central se înalță vizibil deasupra bisericuțelor de colț care i-au învecinat strâns.
Planul și multe detalii ale structurilor și decorului ne permit să vorbim despre Biserica Dyakovo ca despre o lucrare creată aproape simultan cu Catedrala Pokrovsky. Dar, în același timp, nu se poate să nu observăm că îi lipsește splendoarea, festivitatea și „verbositatea” clădirii care împodobește Piața Roșie. La fel
forme care se mișcau activ în exterior, invadând spațiul orașului și al cerului, au căpătat aici un alt sens. Panourile în mai multe etape care despart peretele sunt scufundate în matricea acestuia, creând efectul unei perspective pitorești alb-negru. Timpanele zakomaras și frontoane decorative, care formează o friză cu două niveluri la baza piedestalului cupolei centrale, arată și mai adânc. Iar ferestrele sale, mai mult ca niște fante înguste, aparțin mai degrabă interiorului decât fațadelor templului. Ele sunt ascunse în spatele stâlpilor rotunzi grei, împărțind tamburul în modul în care era obișnuit în templele „sub clopote” precum Biserica Spirituală a Mănăstirii Treime-Serghie. Spațiul pare să fie atras în centrul masivului stâlp central și concentrat acolo.
Stând singur pe o abruptă înaltă deasupra unei râpe care coboară spre râu, templul-monument romantic și misterios dedicat martiriului sfântului patron al regelui, seamănă mai ales cu bisericile martirium care au fost ridicate în timpuri străvechi pe locurile de înmormântare. a sfinţilor-martiri creştini. În iconografia celei de-a doua jumătate a secolului al XVI-lea, imaginile unor astfel de structuri cu mai multe etaje, asemănătoare unui turn, cu garduri și scări, care combină trăsăturile unui templu și ale unui oraș, apar cel mai adesea ca personificări ale Sfântului Sfintelor din Ierusalim. Templu, înconjurat de numeroase curți și camere pentru sacrificii. În mod similar, au fost înfățișați grandiosii stâlpi ai anahoreților-stâlpi, adresându-se direct lui Dumnezeu de la înălțimea lor. Cel mai probabil, această capelă a palatului a fost destinată nu acțiunilor publice, ci privegherilor solitare de rugăciune ale regelui. Arhitectura sa a fost o imagine vizibilă a ascensiunii spirituale - „scara” viziunii somnoroase a strămoșului Iacov, de-a lungul căreia îngerii au coborât pe pământ și s-au înălțat la cer și, în același timp, o piatră, așezată de el ca monument - altar pe locul semnului dat lui de Dumnezeu însuși (Gen. 28:11-22).
Un tip similar de templu, format din cinci coridoare octogonale cu șolduri, unite printr-un subsol și un pridvor, a fost Catedrala Borisoglebsky din Staritsa, demontată la începutul secolului al XIX-lea, acum cunoscută din fabricarea de atunci.
Biserica Tăierea Capului lui Ioan Botezătorul din satul Dyakovo, Moscova. Anii 1550 Vedere dinspre sud-vest și plan
1 AL. Batalov. Cu privire la datarea Bisericii Tăierii Capului lui Ioan Botezătorul din Dyakovo. -Muzeul-rezerva „Kremlinul din Moscova”. Materiale și cercetări: Cultura artistică rusă a secolelor XV-XVII. Problema. XI. M, 1998, p. 220-239.

1 MA Ilyin. Arhitectura cortului rusesc, p. 85-96.
2 Ibid., p. 113.

3 PA. Rappoport.Arhitectura rusă veche, p. 161 -164,
175, 177.
aceleași desene 1. A fost ridicată în 1558-1561, într-o perioadă în care norii atârnau peste casa Staritsky. Semnificativ este faptul că sub cornișa stâlpului central se aflau plăci ceramice cu o inscripție de rugăciune, care vorbea despre construirea templului „părinților spre pomenire și în memoria altor familii” și despre scopul său de a fi „afirmare”. (protecție de încredere) a orașului „de adversarii urâți” (adică străinii de invazie). La doi ani de la sfințirea catedralei, Efrosinia Staritskaya, mama principelui Vladimir Andreevici, va fi tunsurată ca călugăriță a mănăstirii Goritsky din Belozerye, iar șase ani mai târziu Tver va fi jefuit și el însuși va fi ucis.
Evident, multe biserici de cort, ridicate pe atunci în moșiile boierilor, erau sanctuare strămoșești, parcă marcate de sus de harul lui Dumnezeu.
Catedrala Adormirea Maicii Domnului
Trinity-Sergius Lavra 1559-1585
Vedere dinspre sud
vie și regale, și în același timp rugăciuni sau promisiuni personale date lui Dumnezeu. O astfel de intonație personală introdusă de corturi este vizibilă în special în acele biserici în care acestea sunt combinate cu formele bazei tradiționale - patrulaterul, ale cărui fațade sunt împărțite de omoplați în trei secțiuni, care se termină cu zakomaras, iar dinspre est se învecinează cu tradiționala porțiune de altar cu trei abside. Printre clădirile de acest tip se numără Biserica lui Nikita Marele Mucenic (1560) din moșia Basmanovilor, satul Elizarov de lângă Pereslavl-Zalessky. Cortul de aici nu a devenit încă elementul principal și autosuficient al arhitecturii și reprezintă o formă particulară de încununare a volumului spațial principal2.
Împreună cu bisericile în șold, arhitectura din a doua jumătate a secolului al XVI-lea a dezvoltat și mai mult tipul unei catedrale mari cu cinci cupole, patru și șase stâlpi. Astfel de temple sunt ridicate în toate orașele și mănăstirile importante din Rus'. Dintre acestea, cele mai semnificative sunt Catedrala Adormirea Maicii Domnului din Lavra Treimii-Serghie, fondată în 1559 (terminată în 1585), Catedrala Buna Vestire din Kazan, construită de meșteri din Pskov (sfințită în 1562), Catedrala Sf. Sofia din Vologda (1568). -1570), Catedrala Smolensky a mănăstirii Novodievichy din Moscova (1560?), Catedrala Mănăstirii Nikitsky din Pereslavl-Zalessky (1564), Catedrala Schimbarea la Față a Mănăstirii Spaso-Evfimiev din Suzdal (1560)3.
În comparație cu templele de la început - prima jumătate a secolului, tipologia acestor catedrale rămâne aceeași, dar expresivitatea figurativă se schimbă simțitor - fosta spiritualitate poetică se pierde. Dacă principiul personal a găsit cea mai completă realizare în bisericile de cort, atunci arhitectura catedralelor mari cu cinci cupole este o imagine a unei forțe spirituale colosale subordonate unui principiu volițional și mai puternic, dar impersonal.
Domurile gigantice, formele mari, masive de bolți, cele mai extinse suprafețe ale fațadelor, încadrate de omoplați, îmbrățișate de arce largi de zakomara, exprimă ideea de inviolabilitate și imuabilitate.
Rezultatele planuri mari, slab disecate ale pereților, tăiate numai de deschideri înguste, dar înalte.

ferestrele sunt percepute ca o masă de materie, „îmblânzită” cu ajutorul ingineriei abstracte și a tehnicilor constructive ascunse ochiului.
Acestea permit arhitecților să extindă la maxim fusurile, să întindă tamburele cupolelor, să împingă stâlpii cupolei în afară.
Ca urmare a unei astfel de „opresiuni” a învelișului material, vastul spațiu interior, „lăsat în sine”, ridicându-se puternic în sus, parcă ar

încerca să împingă pereții, bolțile și să izbucnească, ceea ce subliniază aranjarea înaltă a ferestrelor, Structura ritmică generală a volumelor, detaliile structurale și decorative - arcade, palete, portaluri, centuri de arcade, montanti și cornișe - se dovedește a fi închisă etanș în cavitățile uriașe ale bolților mari și cupolelor situate deasupra ferestrelor nivelurilor superioare.
Cucerirea spațiului și a puterii asupra materiei grele, non-spirituale, impactul forței asupra forței - aceste două tendințe care determină natura căutării și idealurile artistice ale epocii, cu putere și claritate aproape spontană, au afectat arhitectura Catedrala Schimbarea la Față a Mănăstirii Solovetsky. Participarea la construirea acestuia alături de locuitorii din nordul Rusiei, țarul a acceptat și el, dând contribuție de 1.000 de ruble. Construită în 1558-1566 sub stareța viitorului mitropolit Filip Kolychev și la inițiativa acestuia, aparține unui tip fundamental nou de biserică catedrală mare - una cu doi stâlpi, reprezentând o versiune particulară a tradiționalului cupolă cu patru stâlpi. structura1. Perechea de stâlpi estici a fost înlocuită cu un zid de piatră care desparte altarul de naos. Domul, sprijinit pe ea și pe perechea vestică de stâlpi printr-un sistem de trompuri și arcade, s-a dovedit a fi deplasat spre est. În același timp, partea de vest a clădirii, acoperită de trei bolți mari în cruce, s-a extins vizibil. Spațiul imens al templului nu mai este perceput doar ca un loc de contemplare și reflecție. Conturată de liniile unui iconostas înalt, ziduri și stâlpi, depărtați în lățime, seamănă cu o scenă pe care se desfășoară misterul închinării.
În compartimentele de colț ale catedralei erau patru culoare. Din volumul total al grandiosului templu, acţionează ca patru turnuri de cetate. Pe vremuri aveau capete pe tobe înfundate. Împreună
1 V.V. Skopin, LA Shchennikova.
Ansamblul arhitectural și artistic al Mănăstirii Solovetsky. M., 1982, p. 19-21, ilus. 41-49-
Catedrala Sofia din Vologda 1568-1570
Vedere dinspre sud-est
Catedrala Buna Vestire din Solvychegodsk anii 1560 - începutul anilor 1570
Vedere dinspre sud-vest

1 V.P.
Catedrala Buna Vestire din Solvychegodsk. - Arhiva de arhitectură. Problema. 1. M., 1992, p. 77-101.
Catedrala Schimbarea la Față
Mănăstirea Solovetsky 1558-1566
Vedere dinspre est
din cel central alcătuiau tradiționalele cinci cupole. Astfel, arhitecții au reușit să combine aici cele mai populare două tipuri arhitecturale din a doua jumătate a secolului - o catedrală mare cu cinci cupole și o biserică cu multe capele, precum biserica din Dyakovo și Catedrala Sf. Boris și Gleb din Staritsa.
Opt fețe ușor înclinate spre centrul tamburului conic piramidal al cupolei centrale continuă și subliniază aceeași pantă a pereților patrulaterului principal. Datorită acestei tehnici, arhitecții au sporit senzația de soliditate și indivizibilitate a întregului bloc al clădirii. Se simte că planurile de fațadă au dobândit o formă distinctă prin tăierea unui strat de rocă, alegându-l și un interior extins.
spațiul ei, acoperit cu bolți aruncate din perete în perete cu ajutorul doar a două suporturi intermediare, s-a format datorită acțiunii aceleiași forțe care a creat peșteri și grote uriașe în stânci.

Domul cu un cort piramidal al unui tambur, umbrind templul-cetate, templul-stâncă - catedrala mănăstirii, situată pe insula Solovetsky din Marea Albă, într-un pământ necultivat și sterp, comparabil doar cu cel egiptean sau iudeu desert – i-a dat, desigur, o semnificație și o semnificație deosebită. Mănăstirea a fost asemănată cu acele locuri sfinte, solitare și inaccesibile, ca Sinai și Athos, care se află sub ocrotirea Domnului însuși.

O biserică similară cu doi stâlpi, Catedrala Buna Vestire, a fost construită de Anika Fedorovich Stroganov și fiii săi Yakov, Grigory și Simeon în casa lor familială din Solvychegodsk în 1560-începutul anilor 1570. Meșterii rostoveni care l-au construit au aplicat o nouă versiune a soluției constructive. Au așezat cupola strict în centru, între stâlpi, sprijinindu-l pe o boltă cu o gaură pătrată tăiată în centru, iar bolta însăși, la rândul ei, a fost aprobată pe arcuri de arc aruncate din stâlpi în pereți. O caracteristică remarcabilă a acestei clădiri, pe lângă cupola centrală, care, ca și Catedrala Solovetsky, avea un tambur sub forma unei piramide trunchiate, a fost prezența unui număr mare de coridoare. Inventarul din 1579 indică dedicațiile a opt tronuri. Importanța pe care încep să o acorde coridoarelor este dovedită de faptul că în 1564, la ordinul lui Ivan cel Groaznic, s-au realizat suprastructuri pe galeriile pridvorului din biserica casei sale pentru construirea a patru noi tronuri.

Pictura și arta bijuteriilor din perioada oprichnina sunt fenomene ale culturii artistice nu mai puțin semnificative decât arhitectura. Fiecare lucrare creată în acest moment este percepută ca parte a unui design dramatic complex, iar structura figurativă a unora dintre ele atinge un patos cu adevărat dramatic. Însuși cursul evenimentelor istorice - oprichnina, ororile domniei tiranice a lui Ivan cel Groaznic, înfrângerile din războiul Livonian, care a înlocuit succesele primei perioade,

sărăcirea maselor a inspirat ideea predeterminarii primordiale a cursului vieții, făcând simțul inevitabilității fatale a Zilei Judecății apropiate în mod deosebit de acut. Imaginile sfinților de pe icoanele din acest timp sunt de natură ascetică accentuat. Trăsăturile fețelor lor severe și curajoase sunt ascuțite și brăzdate de riduri adânci, iar privirile îndurerate sunt ațintite asupra lumii. Dar nu mai este percepută ca un „crezet” care purifică trupul și sufletul, ci ca o vale a tristeții și a păcatului.

Scopul vieții umane nu este transformarea lumii cu dragoste, ca în epoca lui Andrei Rublev, ci mântuirea individuală. Idealul sfințeniei este văzut acum în isprava tăgăduirii de sine, emaciarea cărnii, în acceptarea unei execuții nevinovate. Cu o forță remarcabilă, noile idealuri sunt exprimate în numeroase icoane monumentale ale lui Ioan Botezătorul. El este adesea descris ca un „înger din deșert” - patronul ceresc al rangului monahal, ținând în mână un vas cu capul tăiat și un sul cu o profeție despre Judecata de Apoi care se apropie. Așa este icoana lui Ioan Botezătorul, Îngerul pustiei, cu capul tăiat într-un vas, datând din anii 1560, provenind din mănăstirea Makhrishchi de lângă Aleksandrov (CMAR).

Una dintre cele mai memorabile și mai expresive imagini ale înaripatului Ioan Botezătorul, un ascet pustnic, din umărul drept al cărui fald de mantie cade, dezvăluind carnea epuizată de post, se află în pictura conchei altarului Catedralei. al Mănăstirii Spassky din Iaroslavl. Mâna dreaptă ridicată a profetului - „îngerul deșertului” și sulul deschis din cealaltă mână mărturisesc despre ceasul care se apropie al „A Doua Venire” și al Judecății de Apoi. Mai mult decât atât, pe peretele vestic al templului există scene ale Judecății de Apoi în sine.

Picturile murale ale bisericii Iaroslavl au fost create, conform cronicii de zid, în anii 1563-1564 sub arhimandritul Efrem, „iar stăpânii Moscovei au semnat fiul lui La-rion Leontiev, Tretyak, și copiii lui Fiodor Nikitin, Afonasey lui Yaroslavl și copiii lui Dementei Sidorovl. ” O astfel de cooperare între artiștii metropolitani și locali nu era deja neobișnuită la acea vreme, iar puțin mai târziu devine o practică obișnuită atunci când se creează ansambluri mari de picturi din templu. scrieri si catapeteasme. Creatorii frescelor prezintă evenimentele din Istoria Sacra ca scene publice care au loc cu o mare adunare de oameni care s-au adunat special pentru a-L vedea pe Hristos și a asista la un miracol. Cu toate acestea, aproape că nu există imagini cu miracole în pictură. Tema sa principală este pregătirea oamenilor pentru venirea Judecătorului lumii, așa că atenția principală este acordată reprezentării scenelor de separare.
Ioan Botezatorul
Îngerul deșertului. 1560 Lemn, tempera. 157 x 98 cm Muzeul Central de Cultură și Artă Rusă Antică Andrei Rublev, Moscova
1 EA. Ankundinova, AG. Miller. Catedrala Spasopreobrazhensky a Mănăstirii Spassky din Iaroslavl.

1 O.I. Podobedova. Miniaturi ale manuscriselor istorice rusești. M., 1965.
2 V.M. Patruzeci. Pictura Treimii (acum Mijlocire) Biserica lui Alexandru Sloboda.-Arta rusă veche: cercetare
și atribuții, p. 358-373.
Picturi murale ale Catedralei Arhanghelului
Kremlinul din Moscova
Sfântul Prinț Alexandru
Nevski. 1652-1666
Pictura stâlpului de sud-vest
Adio prințului cu familia sa
1564-1565
Pictură pe peretele sudic al diaconului
pe cei drepți de păcătoși, vindecarea (Vindecarea soacrei lui Petru, Vindecarea paraliticului, Vindecarea orbului), aducând pe unii în templu (Acarul văduvei, Hristos și samariteanca) și alungarea altora din templu (Alungarea negustorilor din templu, Pilda fecioarelor înțelepte și proaste). Prin urmare, după chipul lui Hristos, natura lui umană este mai accentuată. El este Fiul lui Dumnezeu care s-a arătat pe pământ și a trăit cu oamenii, învățând, judecând, afirmând adevărul și, în același timp, acceptând cu blândețe agonia Crucii.
Experiența experienței personale a unui sentiment de pre-stabilire, inevitabilitatea însuși cursului evenimentelor istorice aduse la viață, împreună cu lucrări similare cu icoana Makhrish a lui Ioan Botezătorul și precum icoanele Răstignirii cu pilde create la mijlocul - a doua jumătate a secolului al XVI-lea (Catedrala Adormirea Maicii Domnului a Kremlinului din Moscova) și Coborârea în iad cu scene de patimă (TG). În ei, chiar și Maica Domnului și Hristos însuși apar acceptând cu smerenie soarta lor. Figura lui Hristos din semne distinctive este nedespărțită de mulțimea de oameni care l-a înconjurat strâns, în care se poate vedea și diavolul. Scenele chinului Mântuitorului sunt descrise în detaliu. El, ca toți oamenii, este supus acțiunii forțelor impersonale care controlează cursul timpului, cursul vieții umane.
În arta oficială, proclamând ideologia statală a regatului sacru, același sens al cursului providențial al istoriei s-a tradus în acțiuni artistice programatice atât de grandioase precum crearea în 1564-1565 a picturii mormântului mare-ducal și regal, Catedrala Arhanghel din Kremlinul din Moscova (rescrisă în secolul al XVII-lea), unde a fost prezentată o serie

de „portrete” ale Marilor Duci, ale căror muncă au construit pământul rusesc, iar la sfârșitul anilor 1560 - 1570 - Cronica personală în mai multe volume. (GIM, BRAN, RSL), care conține peste 16.000 de miniaturi1. În ele, evenimentele din istoria mondială și rusă apar ca o pregătire pentru venirea regatului lui Ivan cel Groaznic și el însuși - ca obiectivul său final ideal și o aparență vizibilă a viitoarei Împărății a Cerurilor.
Pictura supraviețuitoare a cortului Bisericii Treimii lui Alexandru Sloboda, creată în jurul anului 1571, aparține și ele monumentelor sunetului programului. Aici, în compoziția Arborelui lui Isai, alături de patriarhii Vechiului Testament, sunt introduse imagini ale strămoșilor direcți ai țarului conducător - prinții Vladimir, Boris și Gleb2.
Treptat, severitatea experienței unor ciocniri tragice de viață se înmoaie. Subiectul de reflecție al scriitorilor

Miniaturi din Cronica Iluminată
Sfârșitul anilor 1560 - 1570
Construcția Bisericii Mijlocirea Maicii Domnului de pe șanț (Catedrala Sf. Vasile) Miniatura din volumul sinodal. 1555
Tempera pe hârtie, desen pe pix Muzeul de Istorie de Stat, Moscova
Bătălia pe râu
Miniatura din volumul Galitzine Hârtie, tempera, desen pe pix Biblioteca Națională a Rusiei, Sankt Petersburg
iar artiștii devin însuși fenomenul sfințeniei și felul în care sfântul își parcurge calea vieții. Intonația predării slăbește, gesturile și posturile sunt lipsite de demonstrativitatea și rafinamentul necesare unei adrese oratorice directe către privitor. Dramaturgia acțiunii este acum construită pe corelarea circumstanțelor trecătoare ale vieții pământești și a valorilor eterne ale vieții caste a drepților. În acest sens, unul dintre cele mai izbitoare exemple poate fi numit icoana Mănăstirii Solovetsky cu scene din viața lui Zosima și Savvaty, investită în Catedrala Adormirea Maicii Domnului din Kremlinul din Moscova de către mitropolitul Filip al II-lea în anii 1566-15671. În compozițiile situate în semnele distinctive, atenția principală este acordată reprezentării rătăcirilor, conversațiilor sufletești ale sfinților între ei, vindecărilor care apar prin rugăciunea lor și pur și simplu scene de rugăciuni. Pe fundalul semnelor distinctive și al piesei centrale, artiștii reprezintă „peisajele” în schimbare și diferitele împrejurări care însoțesc miracolele și alte fapte bune săvârșite de drepți. „Cursul vieții” este o imagine care a fost interpretată aproape literal de pictorii de icoane, care descriu adesea și de bunăvoie apa și călătoriile cu barca sau vaporul de-a lungul unui râu, lac sau mare.
Pictorii de icoane împrumută multe intrigări și motive din ilustrațiile de cronici, din gravurile occidentale care vin în Rus'. De exemplu, gravurile din Cronica mondială germană de la Sche-del au servit drept model pentru o serie de colecții ilustrate și icoane. Ilustrațiile de carte au o influență tot mai mare asupra stilului picturii icoanelor și picturii monumentale.
Tehnica gravurii devine atât de faimoasă încât la mijlocul - a doua jumătate a secolului al XVI-lea Moscova avea propria sa
1 T.S. Borisov. Icoana recent deschisă „Locuința lui Zosima și Savvaty lui Solovetsky, cu viața lui Savvaty și Zosima” din Catedrala Adormirea Maicii Domnului a Kremlinului din Moscova. -Arta Rusă Veche: Studii și Atribuții, p. 310-323.
Apostol (Faptele Apostolilor) Moscova. 1564
Tipografii Ivan Fedorov și Peter Mstislavets
Muzeul Cărții, Biblioteca de Stat Rusă, Moscova

Nikola Mozhaisky Kargopol (?). Secolul al XVI-lea Partea centrală a tripticului Lemn, sculptură, gesso, tempera, aurire. 200 x 216 cm Cultura artistică a Asociației Muzeului de Stat al Rusiei de Nord, Arhangelsk
1 EL. Nemirovsky. Apariția tipăririi cărților la Moscova. Ivan Fedorov. M., 1964; El este. Ivan Fedorov. M., 1985.
2 N.N. Pomerantsev. Sculptură rusească din lemn. M., 1967; LOR. Sokolov. Pietre funerare sculpturale vechi rusești și cultul sfintelor moaște. - Rusia și lumea creștină răsăriteană. Sculptura rusă antică.
M., 2003, p. 119-127.
5 M.M. Postnikov-Losev.
Produse din aur și argint ale maeștrilor din Armeria secolelor XVI-XVII. - Armeria de Stat a Kremlinului din Moscova. M., 1954, p. 197-199; UN. Svirin. Arta bijuteriilor din Rusia antică în secolele XI-XVII, p. 98-112; Trinity-Sergius Lavra și suveranii ruși. Catalogul expoziției. M., 2002, nr. 36-79,
cu. 101-111.
4 ON Mayasova. Atelier de cusut artistic al prinților Staritsky. - Mesaje ale Rezervației Muzeului de Istorie și Artă de Stat Zagorsk. Problema. 3-Zagorsk, 1960, p. 41-64.
afaceri tipografice. Primii tipografi de carte Ivan Fedorov, Marusha Nefediev, Andronik Nevezha și alții au fost nu numai cei mai luminați oameni ai timpului lor, ci și excelenți cioplitori în lemn, piatră și metal. Activitățile lui Ivan Fedorov și ale altor tipografi au fost autorizate și susținute de guvern. Primul apostol tipărit, publicat de Ivan Fedorov în 1564, este o operă remarcabilă de artă tipărită1. Cablurile sale gravate reproduc cu măiestrie ornamentul luxuriant cu frunze al cărților scrise de mână, culorile negru și roșu sunt combinate în imprimare, iar proporțiile fontului și foilor sunt găsite cu precizie. Textul nu se separă de modelul grafic al paginii, ci este imediat surprins de ochi și este ușor de citit. Ramele gravurilor reprezintă un arc de triumf de forme renascentiste.
În secolul al XVI-lea, s-a răspândit un alt tip de creativitate artistică - sculptura din lemn sculptată, care anterior a provocat o atitudine precaută față de sine. cel mai popular
au folosit imagini ale Sfântului Nicolae Făcătorul de Minuni, ținând în mână un model al orașului (acest tip se numea Nikola Mozhaisky), Sfânta Paraskeva Pyatnitsa și Sfântul Gheorghe, bătând un șarpe. În marile catedrale și mănăstiri s-a instaurat obiceiul de a realiza pietre funerare ale sfinților locali deosebit de venerati cu imagini în relief, executate în tehnica gonirii pe argint sau sculptate din lemn. Una dintre cele mai bune lucrări de acest fel este altarul de lemn al lui Zosima lui Solovetsky de la Mănăstirea Solovetsky (1566, vineri)2. Figura sfântului, executată în înalt relief, este așezată pe capacul lăcașului. Iconografic, este asemănător cu imaginile sfinților de pe coperți brodate. Iar pe peretele său lateral sunt amplasate, asemenea semnelor distinctive ale icoanei, imagini în relief ale scenelor din viața sfântului. Timp de aproape treizeci de ani (1556-1585), s-a lucrat la altarul de argint al lui Sergius de Radonezh (Catedrala Treimii a Treimii-Sergius Lavra), decorat cu ornamente florale complexe.
Odată cu dezvoltarea orașelor, creșterea volumului comerțului cu Occidentul și Orientul, creșterea bunăstării negustorilor și boierilor, s-au răspândit meșteșugurile de artă, meșteșugurile argintari, cioplitori, fierari, turnători și se dezvoltă țesătorii. Lucrări de artă aplicată, remarcate printr-o perfecțiune deosebită a execuției, sunt create în atelierele de la curtea regală. În ele, minuțiozitatea elaborării celor mai mici detalii nu contrazice monumentalitatea generală a stilului. În artele plastice, gravură, embosare și cusut, sunt adesea

reproduse exemple pitorești, inclusiv compoziții complexe cu mai multe figuri.
Pentru bijuteriile din vremea lui Ivan cel Groaznic, și nu numai ustensilele folosite în uz liturgic, ci și pentru articolele de uz casnic - castroane, frați, vase, ulcioare - este caracteristică o combinație de cea mai înaltă măiestrie, splendoarea fabuloasă cu rigoare maiestuoasă. Indiferent de scop, ambele au expresivitatea figurativă a vaselor rituale sacre. Nu sunt doar turnate sau batate, ci, așa cum se spunea pe vremuri, sunt „construite”. Clienții și meșterii au dat înfățișării lor semnificația unor structuri monumentale, le-au înzestrat cu o semnificație simbolică profundă. Lor

formele sunt simple, lapidare, niciodată supraîncărcate cu ornamente.
În vasul de aur al țarinei Maria Temryukovna (1561, Muzeul de Stat al Metalurgiei Metalurgice), meșterii combină cu pricepere suprafața netedă a câmpului central, prelucrată sub formă de „linguri” curbate în spirală, cu cel mai fin ornament negru care trece pe lateral. , iar ștampila neagră în formă de vultur cu două capete în mijloc. Atât motivele renascentiste, cât și cele orientale sunt folosite în ornament, sub formele obiectelor. O operă remarcabilă de artă de bijuterii din acest timp este întăritura din aur a Evangheliei altarului, dăruită de Ivan cel Groaznic Catedralei Buna Vestire (1571, GMMK). Combină cel mai mic ornament floral realizat din smalț filigran și pietre prețioase mari netăiate - safire, zambile, topaze, imagini în relief ale Învierii și ale evangheliștilor în cercuri și dungi spirale netede decorate cu inscripții negre. Alături de aceste lucrări, trebuie menționată și o capodopera a artei bijuteriei ruse din acea vreme - decorul de aur pentru icoana Treimii de Andrey Rublev (SPMZ). Era decorat cu cele mai fine sculpturi cu niello, filigran și emailuri multicolore3.
Un loc mare în viața curții îl ocupă produsele bijutierii vest-europeni, aduse sub formă de cadouri ambasadei. La sfârșitul anilor 1560 și începutul anilor 1570, împreună cu
cu imigranți din orașele Livoniei ocupate de trupele rusești, la Moscova puteau ajunge și meșteri care cunoșteau tainele diferitelor meșteșuguri, inclusiv bijuterii. Dar, în același timp, în Moscova și în alte orașe, propriile lor tradiții artistice continuă să se dezvolte. Novgorod și Pskov rămân centre majore de artizanat de bijuterii și alte meșteșuguri. Mănăstiri mari, reprezentanți ai celor mai nobile familii de boieri, industriași precum Stroganov aveau propriile lor ateliere și maeștri de diverse meserii. Lucrări magnifice de broderie au fost create în camerele mătușii țarului, prințesa Euphrosyne Staritskaya. Păturile și voalurile produse de acest atelier se caracterizează prin utilizarea pe scară largă a firelor de aur și argint răsucite și o varietate de tehnici. Pe un fundal neted, de regulă, albastru se evidențiază ornamente de haine brodate cu aur și coroane cu un salariu mare urmărit. Schema de culori se distinge prin luminozitate și contrast, ceea ce face să ne amintim lucrările artiștilor din Novgorod. Giulgiurile, investite în 1561 în Mănăstirea Treime-Serghie (SPMZ), în Catedrala Adormirea Maicii Domnului din Smolensk și în 1565 în Mănăstirea Kirillo-Belozersky (GRM), arată ca atât icoane „procesionale” monumentale, cât și bijuterii prețioase4.
Evanghelia. Atelierele Kremlinului din Moscova. 1571 Aur, pietre prețioase, perle, goană, smalț, filigran, granulație, niello. 42,5 x 30 cm Muzeul-Rezervație de Stat Istoric și Cultural „Kremlinul din Moscova”
Dish (Mâncarea împărătesei Maria Temryukovna). Atelierele Kremlinului din Moscova. 1561 Aur, forjare, gofrare, niello Diametru 42,3 cm Kremlinul din Moscova Muzeul-Rezervație de Stat Istoric și Cultural
Poziția în sicriu. Giulgiul Moscovei. 1561
Cusut cu mătase pe damasc

174 x 276 cm
Muzeul-Rezervație de Stat de Istorie și Artă Sergiev Posad
Ultimul sfert al secolului al XVI-lea - începutul secolului al XVII-lea: sfârșitul domniei lui Ivan cel Groaznic, anii domniei țarilor Fiodor Ioannovici și Boris Godunov
Ambițiile imperiale ale țarului, războiul din Livonia, în același timp conflicte constante cu Crimeea, suprimarea acțiunilor popoarelor din regiunea Volga, lupta împotriva opoziției reale și fictive în interiorul țării, suprasolicitarea forțele populare au destabilizat complet situația din stat, au dat naștere unei atmosfere de teamă, incertitudine și depresie. După ce a distrus vechiul mod de viață, Grozny nu a reușit să creeze un mecanism de stat bine stabilit, ruina pământului a căpătat proporții fără precedent. Având în mâinile sale o putere gigantică concentrată, dispunând în mod liber de viața oricăruia dintre supușii săi, regele simte constant crize de impotență. În testamentul, scris de el la Novgorod, în 1572, răzbate pe neașteptate cuvinte, mărturisind confuzia și dorința, deși de moment, de a se pocăi și de a-și șterge crimele: Am așteptat să se întristeze cineva cu mine și nu erau mângâietori. În același an, oprichnina a luat sfârșit. Dar chiar înainte de asta, și în următorii câțiva ani, au loc represalii sângeroase împotriva foștilor favoriți și o schimbare a personajelor pe scena vieții curții.
Odată cu prăbușirea planurilor politice ale lui Ivan cel Groaznic, cu pierderile uriașe din războiul din Livonia, declinul economiei, sărăcirea țărănimii, credința în prestabilirea divină a puterii, în posibilitatea realizării unei împărăția sacră de pe pământ este distrusă. Interesul pentru lumea interioară, pentru viața spirituală a fiecărei persoane, crește din nou. Cu o forță deosebită, principiul personal se manifestă în pictură. Notele de contriție care sună atât de distinct în testamentul țarului caracterizează cel mai bine structura generală de intonație a artei primei faze a
perioada analizată. Ele sunt bine simțite într-un astfel de monument de referință pentru epocă precum icoana Maicii Domnului (Volokolamsk) cu figurile mitropoliților Petru și Iona, investită în 1572 în Mănăstirea Iosif-Volotsky de către Malyuta Skuratov (CMAR). Datorită luminii slabe, ușor aurii, care iese din fundalul profund măsliniu închis, liniile ascuțite de descrieri ale trăsăturilor faciale devin vizibile, captând expresia iubirii, smereniei și suferinței ascunse. Forme masive, grele ale figurilor Maicii Domnului și ale Pruncului, ipostaze reținute ale lui Petru și Iona în fața piesei centrale, capetele aplecate ale arhanghelilor situate deasupra lor, colorate în amurg, însuflețite doar de halouri de aur, o pată roșie. mantie
Biserica Treimii din satul Vyazemy
1598-1600
Maica Domnului din Vladimir (Volokolamsk) cu figurile mitropoliților Petru și Iona. 1572 Lemn, tempera. 109 x 73 cm Muzeul Central de Cultură și Artă Rusă Antică Andrei Rublev, Moscova

„E.S. Smirnova. Icoana Moscovei din secolele XIV-XV, pl. 184.
2 IA Kochetkov. Frescuri în Catedrala Adormirii Maicii Domnului din Sviyazhsk. Restaurare și cercetare. -Arta rusă veche: Pictura monumentală din secolele XI-XVII. M, 1980, p. 370-378.
Ioan Botezătorul Îngerul pustiei cu viață
A doua jumătate a secolului al XVI-lea Lemn, tempera. 142,5 x 94,5 cm Muzeul de Artă Iaroslavl
arhanghel și veșmintele strălucitoare ale sfinților, creează o atmosferă a unui sacrament jalnic săvârșit în liniște deplină.

În general, pictura ultimelor decenii ale secolului se remarcă prin căldura și simplitatea sentimentelor umane, claritatea motivației aproape cotidiene pentru acțiunile personajelor. Scenele din Istoria Sacra sunt interpretate de artiști ca evenimente recognoscibile, găsind analogii în realitatea înconjurătoare. Crima, chinul, devastarea și foametea, care au devenit obișnuite în viața rusă în timpul domniei lui Groznîi, iau Comportamentul cu adevărat stoic al multor oameni care, chiar și sub tortură, au rămas fideli lor înșiși (de exemplu, în timpul execuției în 1570 a diaconului Ivan Mihailovici Viskovaty), a dat naștere în mintea publică la o atitudine față de sfințenie ca început de suferință. , înrădăcinată în însăși fundamentele existenței umane.

Imaginile sfinților care acceptă chinuri și execuții nevinovate sunt lipsite de trăsături ideale, nu se ridică deasupra privitorului, ci se dovedesc a fi aproape de el. Imaginile lor pe icoane și fresce, create atât de maeștri mitropolitani, cât și de provincie, se remarcă printr-o expresie a fricii de Dumnezeu, blândeței și bunăvoinței. Să numim ca exemple icoanele Tăierea capului lui Ioan Botezătorul cu scene de viață din Biserica Bobotează din Zapskovye (RM), Ioan Botezătorul Îngerul pustiei cu viață (YAHM) și Nikita Războinicul cu scene de viață (YAIAMZ), Sfânta Xenia cu scene de viață (SPMZ).

O altă trăsătură importantă nouă, inerentă nu numai artei și literaturii din ultimele două decenii ale secolului al XVI-lea, ci și întregii atmosfere de viață din acea vreme, este sentimentul de „pământ propriu”. Este semnificativ faptul că toate lucrările de pictură din acea vreme se caracterizează printr-o întărire vizibilă a rolului principiului „peisajului”. Deși fundalurile icoanelor și picturilor murale continuă să fie interpretate ca fundaluri plate cu o adâncime suprarealistă, numărul planurilor crește, relațiile de scară se schimbă: detaliile „peisajului” apar, iar figurile scad și adesea se estompează în fundal, dispar din vedere, dar se păstrează senzația de căldură umană, prezența invizibilă în spațiul icoanei „locuitorilor” săi – poporul. Semnele distinctive ale icoanelor hagiografice sunt pline de imagini ale locurilor în care sfinții au trăit, și-au găsit refugiu, au primit fapte ascetice, au auzit glasul lui Dumnezeu, au fost supuși la chinuri și execuții - peșteri, crăpături de stânci, deșerturi, sălbăticii, orașe și temnițe. .

Datorită picturilor murale, spațiile templelor s-au transformat în aceleași locuri de mântuire, adăposturi găzduind multe personaje. Una dintre ele este Catedrala Adormirea Maicii Domnului a Mănăstirii Sviyazhsky de lângă Kazan (1556-1560)2. Pictura sa a fost realizată de maeștrii capitalei după 1567, cel mai probabil deja în anii optzeci ai secolului al XVI-lea.

Combină începuturi cosmogonice - imagini ale creației lumii și istorice - scene asociate cu „economia mântuirii”, adică cu stabilirea Împărăției lui Dumnezeu pe pământ. În fruntea templului se află o imagine a Sfintei Treimi care aranjează totul după chipul Patriei - Dumnezeu Tatăl cu Hristos așezat în genunchi și Duhul Sfânt sub forma unui porumbel alb. Pe versanții arcadelor se pot vedea figuri alegorice ale Soarelui și Lunii, pe bolți sunt imagini care ilustrează istoria căderii, reprezentând misiunea mântuitoare a lui Hristos: profeți care primesc glasul lui Dumnezeu, imagini alegorice care repetă compozițiile. a icoanei în patru părți a Catedralei Bunei Vestiri, asemenea lui Hristos Heruvimii răstignit pe cruce. Toate scenele și imaginile sfinților, situate în spațiul central cu cupolă de pe pereți și stâlpi, reprezintă imaginea Casei lui Dumnezeu - Biserica, unde cei care au făcut jertfa pocăinței primesc purificare și găsesc mântuirea, inclusiv înaintașii. Adam și Eva,

care au fost expulzați din paradis. Ei sunt înfățișați pe panta bolții de vest ca intrând în arcul ușii care duce către lumea pământească, dar în care trăiesc sfinții și există un altar - o imagine a împărăției „epocii viitoare”.
În chiar altarul catedralei, printre diversele imagini cu caracter simbolic, este prezentată compoziția Marea Intrare, care include figurile țarului Ivan cel Groaznic și starețul defunctului (sau ucis în 1567) al mănăstirii, iar apoi Kazanul. Episcopul German. Cel mai probabil, ei au fost aduși aici ca păzitori de biserică, ale căror nume trebuie să fie amintite pentru totdeauna la fiecare liturghie.
Aceeași scenă a Marii Intrări, care are loc în spațiul templului cu cinci cupole și, de asemenea, cu figuri de ktitori, este prezentată pe icoana lui Izha Heruvim din Catedrala Buna Vestire din Solvychegodsk (PT). A fost comandat de Nikita Grigorievich și Simeon Anikievich Stroganov în jurul anului 15791. Figurile patronilor și copiilor lor sunt incluse în compoziție ca participanți la liturghie, stând lângă sfinții lor patroni Simeon Stilul și Nikita Războinicul și îngerii care au coborât pe pământ, care transferă trupul lui Hristos Regele lume la tronul altarului.
Odată cu dezvoltarea orașelor, creșterea numărului de mănăstiri, creșterea dimensiunii
Faima sfinților și altarelor locale se răspândește în toată Rusia, iar imaginile icoanelor lor devin din ce în ce mai populare. Alături de liste de imagini venerate ale Maicii Domnului, Mântuitorului, Sfântul Nicolae și cei mai iubiți sfinți dintre oameni - Serghie de Radonezh, Kirill Belozersky, Varlaam Khutynsky, Zosima și Savvaty of Solovetsky - artiști mitropoliți și locali, „oraș „ și mănăstire, scrieți ca imagini hagiografice mari, precum și mici icoane „distribuitoare” care îi înfățișează pe ctitorii mănăstirilor și sfinților - Antonie Romanul, Nikita Pereslavsky, Dmitri Prilutsky,
Dumnezeul oștirilor și Răstignirea cu scene ale martiriului apostolilor.
1600 Pictură pe bolta Catedralei Buna Vestire din Solvychegodsk
1 V.I. Antonova, N.E. Mneva. Galeria de Stat Tretiakov. Catalogul picturii antice rusești, vol. 2, nr.643, tab. 81-82.

Biserica Bobotează din satul Krasnoye lângă Kostroma. 1592
1 Icoane ale moșiilor Stroganov din secolele XVI-XVII. Pe baza materialelor lucrării de restaurare a VKhNRTS numită după academicianul IZ. Grabar. Catalog-album. M., 2003.
Alexander Svirsky, Savvaty Orshinsky, Alexander Oshevensky, Prokopy Ustyugsky și alții. În stilul acestor lucrări, tradițiile vii ale școlilor locale de pictură cu icoane sunt combinate cu cele ale Moscovei. Din ce în ce mai mult, stăpânii „orașelor” sunt chemați să îndeplinească o stare importantă
comenzi către Moscova, iar artiștii de formare a capitalei lucrează în alte orașe (cum a fost cazul la Yaroslavl în 1563-1564 și Sviyazhsk). Așadar, în 1600, la ordinul lui Nikita Grigoryevich Stroganov, maeștrii moscoviți Stefan Arefiev și Fyodor Savin au pictat Catedrala Bunei Vestiri din Solvychegodsk. Ca urmare a unei astfel de cooperări, s-a format un stil comun tuturor picturii, în cadrul căruia existau multe „poshibs”, adică manierele interpretative cultivate de pictorii locali de icoane și marile ateliere. Aceiași Stroganov aveau propriul lor atelier de pictură de icoane, unde erau pictate imagini pentru numeroasele temple pe care le construiau. Și, în același timp, conform ordinelor lor, cei mai buni maeștri regali au pictat icoane individuale pentru capelele casei („camere de icoane”) în Solvychegodsk, Solikamsk, Usolye1.
Niciodată până acum gusturile clienților nu au avut un impact atât de semnificativ asupra picturii, arhitecturii, lucrărilor de meșteșuguri

artistice ca în arta ultimului sfert al secolului al XVI-lea, perioada care a urmat lichidării oprichninei.

Bisericile monahale și patrimoniale, ridicate și împodobite cu icoane și ustensile prețioase pe cheltuiala țarului, a cercului său interior și a celor mai nobile familii boierești, au trăsături clar distinse ale rafinamentului aristocratic. În ciuda faptului că creatorii lor au fost ghidați, de regulă, de mostre de artă din primele decenii ale secolului - perioada de glorie a statului rus în timpul domniei lui Vasily al III-lea, formele clădirilor create de ei își pierd dimensiunea monumentală. și fosta putere. Se disting prin proporții mai subtile și mai grațioase, un ritm mai fracționat și complicat de detalii structurale și decorative clar definite.

Se păstrează întreaga varietate de tipuri funcționale de construcție a templului care s-au răspândit în arhitectura perioadei precedente - o catedrală, o trapeză, o biserică de poartă, o biserică parohială, o biserică conac etc., dar în același timp și arhitectura lor. tipologia este rafinată şi capătă trăsături canonice stabile. Orașul și bisericile catedrale monahale, cu câteva excepții, sunt încoronate cu cinci cupole (cum ar fi catedralele Mănăstirii Înălțarea Kremlinului,

Ultimul sfert al secolului al XVI-lea - începutul secolului al XVII-lea: sfârșitul domniei lui Ivan cel Groaznic,
ani de domnie a țarilor Fiodor Ioannovici și Boris Godunov
275

Anthony-Siya, Dorogobuzh Boldin, mănăstirile Pafnutievo-Borovsky, construite între anii 1584-1598; Vechea Catedrală Adormirea Maicii Domnului pierdută a lui Pereslavl Ryazansky, construită la începutul secolelor XVII-XVII), doar biserici trapezoiale din mănăstiri (Biserica Adormirea Maicii Domnului din Mănăstirea Spaso-Evfimiev din Suzdal, Sf. satul Krasnoye , lângă Kostroma, patrimoniul strămoșesc al soților Godunov, 1592; Nașterea lui Hristos în Convorbiri, lângă Moscova, posesia lui Dmitri Ivanovici Godunov, până în 1598; Maica Domnului din Smolensk, aproximativ 1592, în satul Kushalino de lângă Tver, care a aparținut „Țarului” Simeon Bekbulatovici; biserica neexistentă a lui Boris și Gleb din Borisov Gorodok lângă Mozhaisk, construită de Boris Godunov la sfârșitul anilor 1590), în bisericile de poartă, indiferent de forma nunții, o construcție fără stâlpi este folosită peste tot (cu excepția Belozerye)1.

Decorarea templelor folosește elemente de compoziții de ordine aduse pe pământul Rusiei de către arhitecții italieni cu un secol mai devreme - pilaștri cu montanti, antablament slăbit, plinte înalte din piatră albă profilate complex, panouri dreptunghiulare, pereți articulați și omoplați, uneori amplasați.

în două registre. În cele mai rafinate monumente, construite la inițiativa țarului Fiodor Ivanovici și a viitorului țar Boris Godunov, sunt folosite arcade bazate pe imposte, repetând motivul decorațiunii Catedralei Arhanghelului din Kremlin (Catedrala pierdută a Mănăstirii Înălțarea Domnului din Kremlin). Kremlinul, bisericile din satele Khorokhovo și Vyazemy). Timpanele zakomarului care încoronează perdelele pereților templului din satul Kushalino au fost decorate de arhitecți cu scoici de piatră albă - un element decorativ împrumutat din aceeași sursă, menit să amintească clientului demnitatea regală.

Pe lângă bisericile în șold din moșiile aparținând membrilor familiei Godunov, se construiesc biserici cu un singur cupol fără stâlpi, acoperite cu boltă înclinată, cu două coridoare situate simetric pe lateralele altarului. Trăsătura lor distinctivă este o compoziție tridimensională piramidală, formată dintr-un „diapozitiv” cu mai multe niveluri de kokoshniks semicirculare, pe care este aprobat capul. Cel mai bun exemplu de acest tip este biserica satului palat Horokhovo2. Un

farmec aparte i-au fost oferite de mâncărurile italiene cu maiolice glazurate multicolore, încorporate în nișe rotunde de kokoshniks.
În unele cazuri, același tip arhitectural a fost folosit la Moscova la construcția bisericilor parohiale. Printre ei
1 AL. Batalov. Arhitectura din piatră a Moscovei de la sfârșitul secolului al XVI-lea. M, 1996.
2 Ibid., p. 55-68.140-141.
Catedrala Nașterea Maicii Domnului
Mănăstirea Pafnutievo-Borovsky. 1584-1598
Vedere dinspre est
Catedrală mică în cinstea Icoanei Don a Maicii Domnului a Mănăstirii Donskoy. 1592
Vedere dinspre sud-est

Intrarea Sfintei Dinara la Tabriz Pictura peretelui de nord al Camerei Țarinei de Aur din Kremlinul din Moscova
Pe la 1589
1 Monumente de arhitectură ale Moscovei. sud-estic
și partea de sud a teritoriului dintre Inelul Grădinii și limitele orașului din secolul al XVIII-lea. M., 2000, p. 272-273.
2 AL. Batalov. Arhitectura din piatră a Moscovei de la sfârșitul secolului al XVI-lea, p. 58-59.229-236.266.
5 N.V. Udralov. Pictură murală a Bisericii Schimbarea la Față din Bolshie Vyazyomy. - Monumente ale arhitecturii ruse și ale artei monumentale. M, 1980, p. 7-12.
Camera cu 4 fațete. Camera Tarinei de Aur. Album.
Autorul textului este N. Vyueva. M., 1995.
cuprindea biserica Sf. Nicolae Înfățișarea de pe Arbat (aproximativ 1600), construită pe cheltuiala vistieriei suverane, demolată la mijlocul secolului al XIX-lea.
Existența unei tipologii iconografice stabile a templelor a făcut ca toate cazurile de încălcare a acesteia să fie deosebit de semnificative. Așa a fost în timpul construcției în 1592 a Catedralei Mănăstirii Donskoy pe locul unui tabăr militar, unde icoana miraculoasă a Donskoy adusă de la Kremlin stătea într-un cort.
Maica Domnului, prin mijlocirea căreia, se credea, Moscova a fost eliberată de trupele hanului din Crimeea Kazy-Girey, care s-a apropiat de zidurile sale în 1591. Aspectul acestui mic templu cu o cupolă, încoronat cu o piramidă de kokoshniks, corespunde pe deplin tipului templelor moșiilor Godunov, dar semnificația sa memorială ne face să vedem în formele sale un indiciu al cortului-cort din Vechiul Testament, aranjat. de către Regele David pentru a păstra altarul principal al „poporului ales” — Chivotul Legământului.
La fel de remarcabilă și neobișnuită pentru construcția conacului este Biserica Trinității cu cinci cupole și patru stâlpi, amplasată pe un subsol înalt din satul Vyazemy (1598-1600), care a aparținut lui Boris Godunov. Interiorul său, care se distinge prin ușurință și dezordine, este o soluție de amenajare a spațiului, un decor „italianizant” de ordine (cărămidă și piatră albă sunt folosite în zidărie, fațadele sunt disecate de panouri și pilaștri, arcadele ferestrelor înalte sunt înconjurate de arhivolte, sprijinite, ca niște capiteluri, pe plăci de piatră albă ieșind puternic din perete, o cornișă cu două margini separă zakomaras de șuvițele de perete), întinse pridvor-galeri pe două niveluri, arătând fără ambiguitate exemplele - Arhanghelul Catedrala și casa regală a Catedralei Buna Vestire, la acea vreme deja cu cinci cupole, -
Găsirea picturii crucii pe bolta Camerei țarinei de aur din Kremlinul din Moscova în jurul anului 1589

Ne. 277:
Frescuri în Catedrala Smolensky a Mănăstirii Novodevichy din Moscova.
1598
Ultimul sfert al secolului al XVI-lea - începutul secolului al XVII-lea: sfârșitul domniei lui Ivan cel Groaznic,
ani de domnie a țarilor Fiodor Ioannovici și Boris Godunov

vorbesc direct despre poziţia excepţională a proprietarului satului şi ambiţiile sale2.
Acest lucru este evidențiat în mod elocvent de pictura templului, creată de cei mai buni maeștri moscoviți imediat după finalizarea construcției. În lunetele pereților se află scene ale făuririi lumii, iar în registrele inferioare este o ilustrare detaliată a faptelor Sfintei Treimi. Acțiunea desfășurată pe fundalul arhitecturii frumoase a palatului este monumentală, dar caracterul său ceremonial este lipsit de trăsăturile unui ritual sever impersonal. Dimpotrivă, este plin de un sentiment moale și blând, care, în combinație cu o culoare deschisă și slabă, conferă întregului tablou o intonație, a cărei definiție este cea mai potrivită pentru conceptele de „protopopiat" și „pietate". . Programul de decorare a frescelor se întoarce la mostrele din timpul Grozny cu conceptul lor despre „regatul sacru", care este rezultatul istoriei lumii, pornind de la crearea omului. Dar aici locul „împărăției" este ocupat de locuința familiei lui Avraam, personificând familia evlavioasă aleasă a lui Dumnezeu, care a primit binecuvântarea și promisiunea mântuirii din mâinile Sfintei Treimi care a vizitat-o.
În spiritul alegoriei, s-a rezolvat pictura localului secular - Camera Țarinei de Aur de Irina Godunova (c. 1589), unde pe pereți se aflau scene care ilustrează viața Sfintei țări4.
Un alt sunet mai epic este caracteristic picturii din Catedrala Smolensk a Mănăstirii Novodevichy din Moscova, creată în 1598. Tema sa principală este glorificarea Maicii Domnului, paznicul orașului domnitor Moscova, care o apără de invazia străinilor. Un registru al zidurilor este ocupat de scene de minuni ale icoanei Maicii Domnului din Lydda, venerata la Roma, iar alte două niveluri sunt scene care ilustrează Acatistul Maicii Domnului. Un loc special în ele este acordat reprezentării miracolului salvării Constantinopolului de pe corăbiile lui Askold și Dir, conducătorii armatei ruse, care l-au asediat. Corăbiile au fost împrăștiate de o furtună după ce patriarhul a scufundat în apele Golfului Cornului de Aur haina Maicii Domnului, care a fost păstrată în Mănăstirea Blachernae. Comparații dintre Moscova și Constantinopolul,

1 N.V. Kvlividze. Imagini simbolice ale statului Moscova în Programul Iconografic al Catedralei Mănăstirii Novodevichy. —Arta rusă veche: Arta rusă a Evului Mediu târziu. secolul al XVI-lea. SPb., 2003, p. 222-235.
2 ON Mayasova. Kremlinul „svetlitsy" sub Irina Godunova. - Muzeele de stat ale Kremlinului din Moscova. Materiale și cercetare. M., 1976, nr. 2, p. 39-61.
5 V.I. Antonova, N.E. Mneva.
Galeria de Stat Tretiakov. Catalogul picturii antice rusești, vol. 2, nr. 547.804, tab. 48-51.117.
Blachernae, stând pe malul Cornului de Aur, cu Mănăstirea Novodevichy situată pe malul râului Moscova, unde se păstra lista icoanei făcătoare de minuni a Maicii Domnului din Smolensk, erau cu atât mai potrivite cu cât din 1589, după Alegerea lui Iov ca patriarh al „Toate Rusiei", Moscova a devenit adevăratul centru al întregii lumi ortodoxe1.
Scara monumentală a picturii Catedralei Mănăstirii Novodevichy nu ascunde rafinamentul și rafinamentul imaginilor. Imaginile sfinților războinici și prinți pe stâlpi se disting prin har și har deosebite. Culoarea

frescelor, care este determinată de combinații de nuanțe de culoare albastru, liliac, roz deschis și verde deschis, ajungând uneori la transparență aproape acuarelă, ecou tonul lucrărilor de cusut create în camerele regale ale Godunov. Aici, nuanțe delicate, adesea estompate, colorate sunt combinate cu lumina rece care se reflectă dintr-un fir argintiu și cu irizații calde de perle în contururi. Meșteșugarii creau de obicei complexe
imagini compoziționale și a stăpânit arta de a reprezenta cele mai mici detalii. Cusutul inditiya - haine pentru tron cu imaginea Royal Deesis (regina dinaintea reginei, 1602, SPMS)2 se distinge printr-o subtilitate deosebită.

Arta de cameră a domniei țarului Fiodor Ivanovici și Boris Godunov poartă urme clare ale gusturilor aristocratice, o anumită nuanță de imitație manieristică a operelor din perioada Rublev și începutul secolului al XVI-lea. Ele sunt vizibile în icoanele Treimii, pictate din ordinul boierului Dmitri Ivanovici Godunov (unchiul viitorului țar) pentru Catedrala Treimii din Kostroma (1586, Galeria Tretiakov) și Catedrala Treimii a Treimii-Sergius Lavra (1598).), repetând exact compoziția lui Rublev, în Buna Vestire cu un acatist de la Solvychegodsk (TG), Maica Domnului din Tikhvin Procopius Chirin (TG)3. În toate imaginile există un indiciu de visare, de reflecție autoprofundă asupra ființei, asupra treburilor umane, care nu era acolo.

Royal deesis („Regina apare în mâna ta dreaptă”) Indiya. 1602
Cusut cu fire de matase, aur si argint pe catifea. 105 x 94 cm Muzeul-Rezervație de Stat de Istorie și Artă Sergiev Posad

(voe WlfffnfiO HYMIKN/INP^vald
mkaod^ltn SHIGA 4
(LIK W W G K N<5 & ff Vf l (fj f/I AND s ΓII nu
MO^f IV'NPbSPIA6LNMO HACrTlMfb 60
PE
CKO
r

Miniaturi din viața lui Sergius de Radonezh. Biblioteca de stat rusă de la sfârșitul secolului al XVI-lea, Moscova
Sosirea Marelui Duce Dmitri Ivanovici la Mănăstirea Sergiev Tempera pe hârtie. 31,5 x 19,5 cm
Bătălia de la Kulikovo
Hârtie, tempera. 31,5 x 19,5 cm

fTAKOCfAȘH Silitei MNShGATSLSSAPA ^AAjpy nsgKhaomogshsuas nkolioupo
K^^OHOCHGM^^MHrfțfK NPOKSJ^ HHGhASHA NO GA NII GPA
pictograma hpa f o ac
prelin
es
CMf.

în imagini reale, eficiente ale artei din perioada anterioară. Artiștii evită certitudinea ascuțită în reprezentarea mișcărilor, în expresiile faciale, în natura desenului și a culorii. În gama colorată predomină culorile apropiate, cu sunet înăbușit și parcă mocnit. Cinnabru strălucitor lasă paleta, albastru intens, aurul este folosit doar în asistență.

Frumusețea, înțeleasă ca plauzibilitate, devine un criteriu în toate tipurile de creativitate artistică. Problemele idealului moral, în care un loc special se acordă smereniei, sărăciei, altruismului, care au apărut în societate, se reflectă cu o urgență reînnoită atât în operele

literaturii, cât și în pictură. Imaginile cândva solemne și aspre ale sfinților apar acum încălzite de un sentiment uman cald. Este palpabil în figurile grandioase ale sfinților din picturile Mănăstirii Novodevichy și în micile icoane de rugăciune. Idealul se găsește acum într-o viață plină de muncă neprihănită zilnică și grijă pentru alții. Miniaturale manuscriselor de la sfârșitul secolului al XVI-lea respiră pace, liniștea muncii pașnice Zhi
a Sfântului Serghie de Radonezh (RSL) și Viața lui Zosima și Savvaty (GIM)1, care conțin multe detalii curioase de viață. Aceste manuscrise frumos decorate, scrise într-o jumătate de carte mare, sunt monumente ale vieții palatului și dau o idee despre natura activităților pioase de zi cu zi. Ele au fost concepute pentru o lectură calmă și atentă și o privire fără grabă. Așa se face că, nu scriind, ci cufundați în lectură, evangheliștii sunt reprezentați pe miniatura așa-numitei Evanghelie a lui Ananiev (RGB)2. Toate elementele designului acestui manuscris amintesc de lucrările de bijuterii realizate în tehnica picturii cu email pe filigran, iar pictura rafinată a miniaturii este cea mai directă legătură cu acea tendință „aristocratică” în artă de la sfârșitul secolului al XVI-lea - începutul secolului al XVII-lea. secole, care este cunoscută în istoria artei sub numele de „școala Stroganoff”.
Cu șapte ani înainte, în 1600, la ordinul lui Nikita Grigorievici Stroganov, Fedor Savin și Ștefan Arefiev au pictat Catedrala Bunei Vestiri din Solvychegodsk, Prokopii Chirin a scris pentru același
„Povestea lui Zosima și Savvaty. Ediție facsimil. Pregătit
MM. Chernigovskaya, B.M. Zhuravsky, G.V. Popov. M., 1986.
2 A.N. Svirin. Arta cărții Rusiei antice în secolele XI-XV. M., 1964, p. 128-129, 270-273-

Procopius Chirin (?). Ioan Botezătorul Îngerul deșertului Sfârșitul secolului al XVI-lea
Lemn, tempera. 37 x 31 cm Galeria de Stat Tretiakov. Moscova
Nikita Stroganov imagine în miniatură a patronului său Nikita Voin (TG). În această icoană grațioasă, plină de culori dense, asemănătoare smalțului, de tonuri bogate și parcă încrustate cu aur, principiul estetic nu înlocuiește sentimentul religios, ci îl colorează, este țesut în țesătura figurativă a imaginii, dezvăluindu-i poetica. context. Reducerea deliberată a imaginilor, concepută pentru o examinare atentă, pentru a admira fiecare detaliu atent executat, face lumea icoanei locuibilă, încălzită de un sentiment spiritual direct. Chiar dacă sunt înfățișate „sălbăticii”, „pustiu”, ca pe icoana lui Ioan Botezătorul, Îngerul pustiei, atribuită lui Procopius Chirin (G1T), acesta nu mai este un peisaj stâncos aspru și rece, ci „mama”. pustie” de versuri spirituale, la care aspiră sufletul suferind al omului.
Cele mai bune lucrări ale lui Procopius Chirin și ale altor maeștri „Stroganov” se disting prin adâncimea de înțelegere a mișcărilor spirituale subtile. Bijuteria picturii nu este un scop în sine, ci un mijloc de a crea un efect pictural deosebit, care scoate în evidență expresia concentrată a chipurilor mereu puternic caracteristice ale sfinților. Siluetele lor fragile alungite, pline de joc de lumină și culoare, par a fi atașate
Procopius Chirin
Nikita Războinicul 1593
Lemn, tempera. 29 x 22 cm Galeria de Stat Tretiakov, Moscova
1 PORNIT. Mayasova.Cusut vechi rusesc, tab. 54.
la pământ doar prea greu pentru ei „salariu de carne”. Chipurile de pe icoanele lui Prokopy Chirin, pictate în tehnica clasică a plutilor subțiri, fac să ne amintim de micile imagini de rugăciune ale scrierii bizantine și moscovite de la sfârșitul secolului al XIV-lea. În ciuda

minusiunii figurilor din primele scrisori „Stroganov”, ele sunt solemne în felul lor și seamănă cu imaginile ktitorilor, de obicei situate pe marginile icoanei. Cel mai adesea ele sunt prezentate într-o întoarcere de trei sferturi față de privitor, ochii lor sunt îndreptați adânc în spațiul icoanei, înainte și în sus, iar postura și gestul lor subliniază faptul că scopul rugăciunii este îndepărtat de lumea păcătoasă.
De regulă, icoanele „Stroganov” erau acoperite cu rame prețioase de aur și argint, care trebuiau să separe imaginea de viața de zi cu zi, să o acopere și, în același timp, să exprime sentimentul evlavios al clientului care dăruiește bogăția pământească sfântului său. Maeștrii „Stroganov” au creat desene care au servit drept modele nu numai pictorilor de icoane, ci și brodarilor. Așa-numitul Banner de la Sapieha cu o imagine brodată a Apariției Arhanghelului Mihail la Iosua (PT)1 dezvăluie asemănări cu lucrările lor. Asociate cu cultura aristocratică de la sfârșitul secolului al XVI-lea, tradițiile școlii „Stroganov” continuă să se dezvolte în pictura din prima jumătate a următoarei secole.

Tendințele generale în dezvoltarea stilului s-au reflectat și în arta aplicată. Ultimele decenii ale secolului al XVI-lea au fost marcate de înflorirea bijuteriilor. Lucrările își pierd monumentalitatea și severitatea atributelor simbolice ale ritualurilor sacre solemne ale vieții curții regale din vremea lui Ivan cel Groaznic, devin mai rafinate și mai fragile. Chiar și obiectele liturgice par obiecte de lux.
Monumente magnifice ale artei bijuteriei sunt potirele cu imaginea Deesisului, investite de țarina Irina și Boris Godunov în anii 1597-1598 în Catedrala Arhanghel de la Kremlin (SMMK) și Ts) Oitse-Sergius Lavra (SPMZ)1. Bolurile înalte de aur de potir, acoperite cu dantelă continuă de ornament niello, decorate cu pietre albastre, verzi și roșii, seamănă mai degrabă cu paharele de banchet decât cu vase liturgice.
Pe lângă creșterea puterii și a bogăției regelui și a anturajului său, unul dintre motivele care a stimulat dezvoltarea bijuteriilor a fost obiceiul de a aduce cadouri bogate la temple și mănăstiri. Numărul și splendoarea lor crește în special odată cu extinderea construcției de biserici conace. La sfârșitul domniei sale, însuși Ivan cel Groaznic, urmat de Fiodor Ivanovici, a început să facă
Potir. Moscova. 1597-1598
Contribuția lui Boris Godunov la Mănăstirea Treime-Serghie
Aur, pietre prețioase, niello, gravură
Inaltime 24,5 cm; diametru 14,2 cm Muzeul-Rezervație de Stat de Istorie și Artă Sergiev Posad
Potir. Moscova. 1597
Contribuția țarinei Irina Godunova la Catedrala Arhanghel din Kremlinul din Moscova
Aur, pietre prețioase, niello, urmărire, sculptură
Inaltime 27 cm; diametru 14 cm Muzeul-Rezervație de Stat Istoric și Cultural „Kremlinul din Moscova”
1 Trinity-Sergius Lavra și suveranii ruși. Catalogul expoziției, nr.84-89, p. 118.
Apariția Arhanghelului Mihail
Iosua (Znamya Sapieha) Banner. Solvychegodsk (?) Începutul secolului al XVII-lea
Cusut cu fire de mătase, aur și argint pe mătase roșie. 166 x 181 cm
Galeria de Stat Tretiakov, Moscova

1 AL. Batalov. Arhitectura din piatră a Moscovei de la sfârșitul secolului al XVI-lea, p. 20-26.
2 I. A. Zhuravleva. Pe un grup de racle de argint de la sfârșitul secolului al XVI-lea - prima jumătate a secolului al XVII-lea. - Artă veche rusă. Cercetări și Atribuții, p. 391-411-
Cetatea Mănăstirii Solovetsky. Sfârșitul secolului al XVI-lea - începutul secolului al XVII-lea
contribuţii penitenţiale la pomenirea sufletelor victimelor nevinovate. Pentru aceasta, în 1583-1584, la ordinul regelui, s-au întocmit sinodice care conţineau memoria a 3.300 de oameni. Deosebit de semnificative au fost contribuțiile asociate cu construcția de biserici și pietre funerare la locurile de înmormântare ale celor mai venerati sfinți ruși. Din ordinul țarului Fiodor Ivanovici, au urmărit altarele de argint ale Sf. Vasile Preafericitul (1584-1586), Sf. Chiril de Belozerski (1585-1587), Pafnuty de Borovski, Serghie de Radonezh, Mitropoliții Petru, Alexei (1596-1597) , Iona1 au fost construite.
Capodoperele artei bijuteriei sunt sanctuare în miniatură din argint aurit, cu figuri de sfinți, menite să păstreze moaștele acestora, care au fost adunate cu mare grijă în bisericile și mănăstirile din Orientul Ortodox2. Această colecție în sine făcea parte dintr-un stat mare program de donații pentru transformarea Moscovei în capitala Ortodoxiei mondiale. Boris Godunov a plănuit chiar să construiască în Kremlin o aparență a Bisericii Sfântului Mormânt din Ierusalim - „Sfânta Sfintelor”, dar planul său nu a fost realizat.
Cu aceeași secvență gânditoare sub Fiodor Ivanovici și mai ales în timpul domniei lui Boris Godunov, a fost realizat un plan de amenajare a țării, ridicarea de fortificații, menite, pe de o parte, să o protejeze, să o despartă de „câmp”. pe de altă parte, să-și eficientizeze peisajul, să introducă în el elemente de regularitate, să facă vizibile limite administrative. Este semnificativ faptul că în paralel, în anii 1590, a fost întocmit Marele Desen - hărți și descrieri ale pământului rusesc. Sub țarul Fiodor și Godunov, construcția de apărare a fost realizată simultan

teritoriu vast și se distinge printr-o amploare și o putere fără precedent a structurilor. Ordinul afacerilor de piatră, înființat în 1584, se ocupă de toată această activitate. Se construiesc cetăți la Moscova și pe Insulele Solovetsky, în Astrakhan, de-a lungul Don, Oka, Volga, Kama și afluenților săi, de-a lungul Uralilor, Ob, în locuri nou dezvoltate și în mănăstiri mari - Trinity-Sergius, Pafnutie-vo -Borovsky, Kirillo- Belozersk. Toate fac parte dintr-un singur sistem de apărare de stat. Fortificațiile de la sfârșitul secolului al XVI-lea se remarcă prin caracterul lor pur utilitar, zgârcenia decorului, aspectul regulat și lungimea mare a zidurilor.
La Moscova, la sfârșitul secolului al XVI-lea, pe lângă Kremlin și Kitay-Gorod, se ridicau încă două linii de structuri defensive - zidurile de piatră ale Orașului Alb și zidurile din lemn Skorodom, care mergeau de-a lungul graniței.
Orașul Pământului. Tăiată în 1591-1592, avea 50 de turnuri, iar lungimea sa ajungea la 14 kilometri. Puternica cetate de piatră din Smolensk, care a fost construită de arhitectul regal Fyodor Kon, are un zid lung de 6,5 kilometri. O creație remarcabilă a arhitecturii defensive rusești a fost fortăreața Mănăstirii Solovetsky, ale cărei ziduri și turnuri au fost așezate în tehnica zidăriei ciclopice din bolovani nelucrați1. Constructorul cetății, maestrul Trifon, conform noilor principii de planificare regulată, i-a dat forma unui pentagon regulat.

Construcția cetății făcea parte din planul general de apărare și putere economică a țării, care a fost realizat activ de Boris Godunov și care a fost întrerupt din cauza morții sale subite în 1605 și a izbucnirii Necazurilor și a războiului.
1 V.V. Skopin, LA Shchennikova.
Ansamblul arhitectural și artistic al Mănăstirii Solovetsky. M., 1982.
Kremlinul Smolensk
1596-1600
Artă din prima jumătate a secolului al XVII-lea
I Distrugerea ordinii vechi de secole de succesiune a puterii regale, război civil,
Răscoala Styan condusă de Bo
Lotnikov, intervenția polono-suedeze, alegerea și înscăunarea în 1613 a unui reprezentant al unei noi dinastii - Mihail Fedorovich - toate aceste evenimente au marcat o graniță clară între vechea epocă și cea nouă, care a devenit secolul al XVII-lea din istoria Rusia. Pe lângă evenimentele tragice care au dus la răsturnările de fundații ale statului, trezirea forțelor elementare
clase sociale inferioare, acest secol a fost marcat de o activitate fără precedent a relațiilor de politică externă, creșterea rapidă a orașelor, dezvoltarea industriei, comerțul cu țările din Occident și Orient. Există un proces intens de stratificare a societății, întărirea pozițiilor clasei de oameni de serviciu -
nobilimea, înrobirea aproape completă a țărănimii și formarea unui meșteșug și comerț urban pestriț
populatia.
Se conturează o cultură particulară a posadului, care se distinge prin bogăția de genuri și stiluri, în care începuturile secularului și cele bisericești sunt inseparabile unul de celălalt. Se deosebește atât de arta oficială a curții, cât și de pur folclor, arta populară. Conceptele de „rege”, „regat”, „oameni” sunt de o importanță și o relevanță deosebită. În mintea maselor largi de oameni, țarul stă deasupra statului, a cărui instituție, deja în secolul al XVI-lea, era Biserica. În secolul al XVII-lea „răzvrătit”, acțiunile poporului erau îndreptate nu împotriva țarului, ci împotriva birocrației, a „conducătorilor” și a „violenței” acestora. Suveranul apare ca simbol al dreptății, un început bun, rangul său este înconjurat de o aură de sfințenie, însăși imaginea regelui capătă trăsăturile fabuloase, patriarhal-benigne ale regelui-tată. Viața curții regale
zhetsya supus altor legi decât viața de zi cu zi a societății, care în secolul al XVII-lea a atras din ce în ce mai multă atenția scriitorilor și artiștilor.
Religia își pierde treptat caracterul unui sistem universal de viziune asupra lumii, transformându-se imperceptibil într-un set de reguli și norme morale. Alături de cărțile Sfintei Scripturi, hagiografii și tratate teologice, apar un număr mare de lucrări cu conținut moralizator, originale și traduse, precum Marea Oglindă a Exemplelor, îmbogățită pe pământ rusesc cu material folclor. Sunt create lucrări satirice, cum ar fi petiția Kalyazinsky, în care sunt criticate obiceiurile monahismului, comercianților și noilor bogați. Există un proces de izolare crescândă a diferitelor straturi culturale și, în același timp, influența reciprocă constantă a acestora. Genurile și formele tradiționale de literatură și artă sunt îmbogățite de influența tot mai mare a artei populare.
Stilul de pictură și arhitectură s-a schimbat semnificativ de-a lungul secolului. În evoluția sa se pot distinge cel puțin trei perioade majore. Prima cade pe domnia lui Mihail Fedorovich (1613-1645) și începutul domniei lui Alexei Mihailovici. Al doilea acoperă aproximativ trei decenii, de la mijlocul anilor 1650 până la mijlocul anilor 1680, coincide cu timpul patriarhiei lui Nikon (1652-1666) și este marcat de

ascensiunea economică și politică a țării. Limita sa superioară poate fi desemnată mai degrabă condiționat, coincide cu sfârșitul domniei lui Fiodor Alekseevici (1682) și începutul activității domnitorului Sophia. A treia perioadă, numită de obicei „pre-petrin”, este asociată cu o criză completă a culturii târzii
Biserica Înălțarea Domnului din Veliky Ustyug. 1648 Vedere dinspre vest

1 Monumente de arhitectură ale Moscovei. Teritoriul dintre Inelul Grădinii și limitele orașului din secolul al XVIII-lea (de la Zemlyanoy la Kamer-Kollezhsky Val).
M., 1998, p. 299-300.
2 ED. Dobrovolskaia. Biserica Nikola Nadein din Yaroslavl. -Cultura și arta Rusiei Antice.IX., 1967, p. 153-163.
5 Despre arhitectura acestui timp, vezi: Yu.V. Tarabarin. Arhitectura rusă din prima treime a secolului al XVII-lea. Rezumat disertație. M., 1999.
4 Catedrala, reconstruită de mai multe ori, a fost demolată în 1936. Acum a fost restaurat în forme care amintesc de un templu din secolul al XVII-lea. Vezi despre el: LA. Belyaev, GA. Pavlovici. Catedrala Kazan din Piața Roșie. M., 1993.

Biserica Mijlocirea Fecioarei din Medvedkovo. 1634-1635
Biserica Nikola Nadein din Yaroslavl. 1620-1622 Vedere dinspre nord-est
Evul Mediu, vechiul sistem de valori și formarea ideologiei și a viziunii asupra lumii, corespunzătoare conceptelor și criteriilor culturii europene a timpurilor moderne. Acoperă ultimele două decenii ale secolului al XVII-lea și primii cincisprezece ani ai secolului al XVIII-lea.
Arta primelor decenii ale secolului este puternic influențată de tradițiile de arhitectură și pictură ale epocii anterioare, de ideile și gusturile cultivate la curtea noului ales țar Mihail Fedorovich. În ciuda situației dificile a țării, a amenințării continue cu o nouă invazie a trupelor poloneze, care a avut loc în 1617, guvernul și-a pus sarcina de a restaura treptat orașele distruse în timpul Necazurilor. Deja în 1614, Ordinul Afacerilor Pietrei și-a reluat activitățile, controlând activitățile tuturor arhitecților. Cadrele principale de constructori, la acea vreme, erau foarte putine.
Prizonierii erau concentrați la Moscova, orașele din regiunea Volga și mănăstiri mari, care aveau propriile lor artele.
Una dintre primele clădiri din piatră a fost Biserica Mijlocirii din satul regal Rubtsovo (1619-1625), ridicată în cinstea eliberării Moscovei de sub polonezi1. Templul cu o singură cupolă, fără stâlpi, cu două coridoare, așezat pe un subsol înalt și încoronat cu o piramidă de kokoshniks, reproduce aproape exact formele templelor din epoca Godunov - vechea catedrală a Mănăstirii Donskoy (1593), biserica în Horoshovo. Această biserică se deosebește de mostrele vremii trecute printr-o creștere vizibilă a numărului de detalii decorative.
Construcția în 1621 a unui templu mic la trapeza Mănăstirii Treime-Serghie, sfințit în cinstea patronului tânărului țar Mihail Malein, a fost legată de inițiativele noii dinastii (nepăstrat). În anii douăzeci, la scurt timp după încheierea armistițiului Deulino (1618) cu Polonia, în mănăstirea, care a suferit două asedii cele mai grele, au început lucrările de reînnoire și îmbunătățire a fortificațiilor. Ele durează până la mijlocul secolului.
Temple similare cu cele construite la Moscova la sfârșitul secolului al XVI-lea sunt construite și în alte orașe. În 1620-1622, bogatul „oaspete” Nadya Sveteshnikov a construit Biserica Sf. Nicolae din Iaroslavl, care, cu planul său, cinci cupole, finalizarea fațadelor, un subsol înalt, o

galerie cu două niveluri, ocolind templul pe trei laturi și capele laterale, este similar cu biserica din Vyazsmakh2. Asociat cu casa regală și mediul patriarhului, Sveteshnikov, cel mai probabil, a invitat un artel de maeștri moscoviți să-și îndeplinească planul. Ceea ce este nou aici sunt pridvoriurile bogat decorate, curele din „lățimi”, diviziunile zdrobite ale fațadelor, masivitatea crescută a pereților, iar în interior - un mare accent pe camerele de colț acoperite cu bolți în trepte. Și încălcarea subordonării stricte a genurilor ar trebui considerată un fenomen complet neobișnuit, dar semnificativ. Formele templului palatului cu cinci cupole au fost folosite pentru a construi o biserică în moșia orașului a unei persoane private care nu aparținea cercurilor aristocratice.

Trăsăturile tipologice ale arhitecturii secolului al XVI-lea se păstrează pe tot parcursul primei treimi a secolului și în construcția monahală treptat renaște. Unul dintre primele temple ridicate la acea vreme, Catedrala Înălțare a Mănăstirii Peșterilor din Nijni Novgorod (1632) a fost o clădire cu patru stâlpi și cinci cupole, cu o completare pozakomarny de fațade și abside coborâte, ridicate la subsol.
În anii 1620-1630, templele de tip cort au devenit deosebit de populare, repetând cele mai cunoscute exemple de arhitectură ale secolului precedent. Cel mai adesea, bisericile conacului, porțile mănăstirilor, trapezele și bisericile spitalelor erau încununate cu corturi, mai rar bisericile parohiale. Printre acestea din urmă a fost și Biserica Schimbarea la Față „în suliță” din Moscova, neconservată (1623). Uneori au încoronat principalele sanctuare ale orașului. Deci, de exemplu, la Nijni Novgorod, în timpul restaurării vechii catedrale dărăpănate a Arhanghelului Mihail din Kremlin (1628-1631), arhitectul Lavrenty Vozoulin a păstrat planul clădirii inițiale, care avea pridvoruri laterale, dar l-a încoronat. cu un cort monumental, datorită căruia catedrala a căpătat semnificația unui monument al miliției Nijni Novgorod din 16123.
Clădirile memoriale includ și Biserica cu corturi a Mijlocirii din Medvedkovo (1634-1635), moșia prințului D.M. Pozharsky, eroul evenimentelor din 1611-1613, și Catedrala Icoanei Maicii Domnului din Kazan din Piața Roșie, ridicată cu donații de la țarul Mihail Fedorovich pentru a păstra și glorifica „lista” icoanei miraculoase care se afla în miliția care a eliberat Moscova de polonezi.
Catedrala Kazan (sfințită în 1636), care a fost „pelerinajul regal”, deoarece icoana era venerată ca un altar patronal care a adus victoria armatei ruse și a contribuit la exaltarea familiei Romanov, aspectul ei semăna cu clădirile din Epoca Godunov, cum ar fi Biserica Treimii din Khoroshovo și catedrala Mănăstirii Donskoy4. Înainte de reconstrucție, era un templu fără stâlpi, cu o singură absidă și cu o singură cupolă, acoperit cu o boltă închisă (?). Așezat pe un soclu înalt, volumul principal care ieșea în evidență

Biserica Sfintilor Zosima si Savvaty din Lavra Treimii-Serghie. 1635-1637
Biserica Nașterea Maicii Domnului din Putinki din Moscova. 1649-1652
o piramidă cu mai multe niveluri de kokoshniks aranjate „în rând” înconjura galeria, pe care se afla și o clopotniță în șold și o capelă învecinată cu absida dinspre nord-est.
În același timp, în ciuda naturii tradiționale a tipului, această clădire a avut o serie de caracteristici fundamental noi. Structura clară, echilibrată clasic, a templelor timpului Dumnezeu-Nou, bazată pe sistemul de ordine italian, este complet modificată de maestrul care a construit catedrala și se presupune că era Ambrozie Maximov. El transformă

timpanele zakomar și kokoshnik într-un fel de nișe adânci, cu care contururile cu mai multe trepte ale arcelor cu chilă ies în relief în contrast; deschideri adânci umbrite ale ferestrelor, strâns înscrise în pereții cortină, alternează cu panouri de lame largi, aproape egale ca mărime, care despart fațadele. Arhitectul include toată această structură din mai multe părți într-un ritm spațial complex. Volumul arhitectural părea să se desfășoare treptat, încadrându-se nu numai în spațiul sacrului Nikolsky - intersecția străzii Nikolskaya, Piața Roșie și pasajul care duce de la porțile Kitay-Gorod - ci și în ritmul zgomotos și zgomotos. viața de oraș în mod capricios de schimbătoare.

Fidelitatea față de „vremurile vechi”, atât de clar demonstrată de constructorii templelor din prima treime a secolului, s-a datorat doar parțial faptului că la acea vreme stăpânii generației mai vechi și succesorii lor direcți încă continuă să muncă. Considerațiile de natură ideologică ar fi trebuit să aibă și o anumită semnificație. Noua dinastie - și anume, familia regală și cercul său interior acționau la acea vreme ca principalii clienți - trebuia să demonstreze, în primul rând, legitimitatea puterii pe care o adoptase, să insufle ideea legăturii de sânge a Romanov cu Rurikovici și, în al doilea rând, indică principala sursă a acestei puteri este poporul. În acest sens, construcția Catedralei din Kazan din Piața Roșie - locul adunărilor publice, alături de Catedrala Mijlocirii „pe șanț”, monument al victoriei de lângă Kazan, ridicat de Ivan cel Groaznic, a fost un profund act simbolic.

În arhitectura primei jumătăți a secolului al XVII-lea, odată cu creșterea decorativă

alcătuirea volumelor, amenajarea templelor devine mai complicată, adaptându-se de fiecare dată la dezvoltarea urbană deja consacrate, la ritmul vieții de zi cu zi a orășenilor. Numărul coridoarelor este în creștere, în care se fac servicii private: botezuri, nunți, înmormântări ale morților. Din ce în ce mai mult, în aceeași biserică sunt amenajate o biserică caldă de iarnă și o biserică rece de vară. Stratificarea crește datorită galeriilor și lăstarilor înalți cu verande. De exemplu, același templu conac cu acoperiș de cort din Medvedkovo are un subsol cu o biserică caldă, care amintește de cupolele plasate deasupra nivelului inferior extins al absidelor1.

Alături de clădirile tradiționale de tip centric, cum ar fi bisericile menționate din Nijni Novgorod și Medvedkovo, unde cortul-cort rămâne deschis în interior la toată înălțimea, există biserici cu o completare sub forma unui cort orb, separate de spaţiul principal printr-o boltă închisă sau canelată. Printre acestea se numără și Biserica Zosima și Savvaty din secțiile spitalului din Lavra Treimii-Sergiu (1635-1637). Pierzându-și sensul semantic inițial de „baldachin” peste un loc consacrat, cortul se transformă într-o formă decorativă universală de nuntă. Proiectarea corturilor oarbe a făcut posibilă corelarea acestora cu o varietate de structuri spațiale, în funcție de configurația clădirii, numărul de corturi putea crește la două (Biserica Dukhovskaya din Ryazan, 1642), trei sau chiar cinci. De exemplu, cu volumele de biserici trapezoiale desfășurate de-a lungul axei nord-sud, așezate pe subsoluri înalte, nunțile sub formă de trei corturi au fost adesea corelate, așa cum se poate observa în bisericile Maicii Domnului Hodegetria construite în anii 1630 în Mănăstirea Ioan Botezătorul din Vyazma și Biserica Adormirea Maicii Domnului a Mănăstirii Alekseevsky din Uglich, care a primit numele „Divnaya” pentru frumusețea ei. Corturile completează acum nu numai volumul principal al templului, ci și coridoarele, clopotnițele, clopotnițele, pridvorurile, porțile de trecere2.

În Biserica Nașterea Maicii Domnului din Putniki din Moscova (1649-1652)3, trei corturi fațetate goale ale volumului principal sunt combinate cu un mic cort deasupra clopotniței și un cort așezat deasupra tamburului de lumină al capelă. blocuri sculptate în piatră coridoare, clopotnițe, un pridvor cu șolduri, o trapeză (atașată la sfârșitul secolului) sunt atât de diferit orientate unele față de altele, conectate într-o compoziție de „conac” atât de pitoresc asimetrică, atât de activ împinsă în spațiul străzii. că trecerea vizuală de la un volum la altul atrage inevitabil privirea în profunzime. Spațiul pătrunde în mod natural și ușor prin deschiderile largi arcuite ale pridvorului din interiorul templului, treptat, parcă într-o spirală, umplându-și camerele mici, primitoare și confortabile, parcă s-ar încălzi în ele, spiritualizează.

1 N.F. iulyanitsky. Biserica Mijlocirii din Medvedkovo și arhitectura rusă a secolelor XVI-XVII. - Patrimoniul arhitectural, 1980, nr. 28, p. 52-64.

2 PA RzhtoporvArhitectura rusă veche, p. 195.

3 monumente de arhitectură ale Moscovei. Orașul Pământului. M, 1989, p. 177.

Biserica Adormirea Maicii Domnului („Minunata”) a Mănăstirii Alekseevsky din Uglici. anii 1630
Vedere dinspre est

1 E.S. Ovchinnikov. Biserica Trinity din Nikitniki. M., 1970.

Ogurtsov este important, Antipa Konstantinov, Trefil Sharutin, Larion Ushakov. Palatul Terem al Kremlinului din Moscova 1635-1636

și amintește din nou de sine, deschizându-se în arcadele înalte ajurate ale soneria clopotniței. Ritmul numeroaselor arcade, panouri, kokoshniks, frontoane, cu curele de dantelă pe mai multe niveluri, ocolind toate părțile clădirii, amintește de viață, de mișcarea în interiorul templului. Un astfel de templu este acum asociat cu ideea unui loc în care trece o viață evlavioasă fără păcat, împodobind o persoană. Este construită ca o locuință special decorată, un turn de basm, iar formele sale - un pridvor, două etaje de ferestre cu arhitrave, o abundență de decor, o alternanță de componente „conac” - sunt preluate din arhitectura rezidențială reală din piatră și seamănă cu astfel de clădiri, precum, de exemplu, camerele cu două etaje ale funcționarului Averky Kirillov din Moscova, construite la mijlocul secolului al XVII-lea.
Bisericile precum templul din Putinki au fost fenomene caracteristice arhitecturii primei jumătate a secolului. Numeroase lăstari, pasaje, pridvoruri și galerii, principiul „conac” al combinării diferitelor volume amplasate asimetric se regăsesc în Biserica Treimii din Nikitniki (1631-1634) construită cu cincisprezece ani mai devreme la Moscova1 și în Biserica Înălțarea Domnului din Veliky Ustyug. (1648). Cărămizile modelate, țiglele, detaliile sculptate, grătarele forjate și valtanele sunt utilizate pe scară largă în aceste clădiri; relieful zidului se remarcă prin complexitatea și adâncimea acestuia.
Biserica Treimii din Nikitniki, care făcea parte din ansamblul moșiei orașului a bogaților negustori Nikitnikovs, este primul exemplu cunoscut de templu fără stâlpi la subsol, încoronat cu cinci cupole așezate pe o piramidă înaltă de kokoshnikovs. Dintre acestea, doar cupola centrală are un tambur ușor. Dinspre sud și nord, culoarele cu o singură cupolă se învecinează cu volumul principal, de asemenea încoronate cu piramide de kokoshniks, din nord și vest - galerii cu două etaje; la colțul de nord-vest se află o clopotniță cu cort, iar la colțul de sud-vest este o pridvor acoperită cu cort. În decorul templului, s-a folosit întregul arsenal de forme aflat la dispoziția arhitecților moscoviți din acea vreme: antablament slăbit; mănunchiuri de coloane la colțuri și coloane

duble pe console, acționând ca lame, împărțind planurile fațadelor în fuse; frize din biscuiți și muște; curele arcuite pe tobe; arhitrave sculptate în piatră albă cu model de ierburi și păsări, arcade cu greutăți suspendate etc. Bogăția motivelor decorative a corespuns pe deplin plasticității suculente a pereților, ritmului energetic al mișcării spațiale de desfășurare, incitant, inspirator și subjugând întreaga masă de materie care formează organismul arhitectural.
Interiorul înalt și luminos al volumului central seamănă cu o sală de ceremonie sau chiar cu piața interioară a ansamblului palatului, din care se poate trece prin portalurile din piatră albă, magnific decorate cu sculpturi, până la cele alăturate.

sediul. În ceea ce privește bogăția decorului, templul Nikitnikov poate fi comparat doar cu arhitectura corurilor regale; multe motive și detalii ale ornamentării sale sunt identice cu decorul Palatului Terem din Kremlin1.
Palatul Terem a fost construit în jurul acelorași ani (1635-1636) de Bazhen Ogurțov, Antipa Konstantinov, Trefil Sharutin și Larion Ushakov pe baza unei clădiri vechi din vremea lui Vasily III și Ivan cel Groaznic. O clădire din piatră cu două etaje, cu enfilade de încăperi este completată de un turn cu cupolă aurie înconjurat de o movilă. O varietate de sculpturi tridimensionale și plate cu modele din piatră albă și detalii arhitecturale pur decorative se disting prin frumusețea lor deosebită. Decorat cu sculpturi în piatră albă ajurata, șiruri de arhitrave cu greutăți, arcade festonate, frontoane rupte, curele de gresie, turnul este o priveliște fabuloasă. În sculptura portalurilor, arhitravelor și cartușelor, printre ierburi și flori care se împletesc, există imagini cu vulturi heraldici cu două capete, cai înaripați, grifoni, pelicani, vânători cu arcuri. Pe lăstarii scărilor se află figuri de lei aurite. Toate aceste motive sunt o parte necesară a decorațiunii palatelor europene din secolele XVII-XVII, deși, spre deosebire de acestea, turnul Kremlinului nu era o clădire publică. Acestea sunt camerele regelui și ale familiei sale, locuința sa, constând din camere mici și vestibule tradiționale. Fără îndoială că meșterii care au primit pregătire profesională într-una dintre țările Europei de Nord sau Centrale au luat parte la crearea decorului sculptat.
O siluetă frumoasă, în trepte, a palatului, așezată pe un subsol înalt, privește spre cer și este legată de siluetele principalelor repere verticale ale Kremlinului - Clopotnița Ivan cel Mare și cortul Turnului Spasskaya (1624). -1625). Împreună cu englezul Christopher Galloway, Vazhen Ogurtsov a construit un turn peste Poarta Pasajului Frolovsky. Sculpturile în piatră albă și chiar sculpturile de figuri umane goale au fost, de asemenea, utilizate pe scară largă în decorul său. Forma însăși a nunții - un octogon cu două niveluri pe un patrulater cu niveluri deschise de sonerie, clopoțeii de ceas instalate pe turn, făceau să pară turnuri ale primăriei sau
turnuri ale marilor catedrale situate pe piaţa centrală a multor oraşe europene.
Aceste fapte indică existența a două tendințe în dezvoltarea culturii ruse în prima jumătate a secolului al XVII-lea. Pe de o parte, în timpul Necazurilor și al ocupării Moscovei de către polonezi, pentru prima dată în multe secole, izolarea culturală a Rusiei a fost încălcată. Obiceiurile și gusturile europene au influențat fără îndoială viața interioară a palatului, viața de zi cu zi a curții regale și modul de viață acasă al unei părți a stratului superior al societății ruse - boierii, precum și reprezentanții celor mai bogate familii de negustori. Pe de altă parte, tendințele conservatoare au fost la fel de puternice,

datorită dorinței de a rezista influențelor „pernicioase” ale „latinilor”.
În apariția Kremlinului, ambele tendințe se dezvăluie cu deplină certitudine, trăsăturile „secularismului” european sunt împletite aici organic cu imaginile „Regatului Cerurilor”, asociate atât cu simboluri eshatologice, cât și cu idei populare poetice. Kremlinul, care sub Ivan cel Groaznic și chiar sub Boris Godunov a fost asemănat cu un oraș-templu,
1 Palatul Terem.Biserici palate. Album. Autorul textului este N. Vyueva. M, 1995.
Biserica Trinității din Nikitniki din Moscova. 1631-1634
Vedere dinspre nord

„Big Outfit”, deținută de țarul Mihail Fedorovich Venets. Atelierele Kremlinului din Moscova. 1627
Inaltime 30,2 cm, circumferinta 66,5 cm
Putere. Europa de Vest Sfârșitul secolului al XVI-lea
Inaltime 42,4 cm, circumferinta 66,5 cm
Sceptru. Europa de Vest
Pe la 1600
Inaltime 70,5 cm,
diametru 17 cm, 15 cm
Aur, pietre prețioase, perle, blană, relief, gravură, email, împușcare
Nikita Davydov. Armeria cască. 1621
Oțel, aur, pietre prețioase, perle, forjare, gofrare, sculptură, crestare, email
Diametru 22 cm
Rezervația Muzeului de Stat și Cultural „Kremlinul din Moscova”
„Muntele Ierusalim”, acum în spiritul ideilor despre un regat prosper, bine organizat, caracteristic absolutismului, este înzestrat cu trăsăturile unei „Grădini a Edenului” plantată pe pământ. Deja în anii 1620-1630, a început să se transforme dintr-o cetate, simbolizând puterea și invincibilitatea puterii, într-un oraș așezat, decorat. Arhitectura sa este una dintre acele „mare ținute” cu care regele se îmbracă și se înconjoară.
Ținuta mare a țarului Mihail Fedorovich este un ansamblu de obiecte rituale: o coroană, un sceptru, un glob și un dispozitiv de grădină - o tolbă pentru săgeți și arcuri - destinate ieșirilor și ieșirilor regale solemne (GMMK). În 1627-1628, zece maeștri ai Ordinului Armeria au lucrat la „ținuta”1. Toate obiectele sunt acoperite cu un covor solid peste un câmp auriu de lăstari care se împletesc, formând cartușe lângă caste cu rubine mari, safire și smaralde. Bijuteriile și perlele luminoase multicolore concurează cu smalțul sticlos dens de o mare varietate de nuanțe, care evidențiază toate detaliile reliefului. Această tehnică devine deosebit de iubită în arta bijuteriilor din secolul al XVII-lea. Reliefurile emailate ale unui unicorn, a unui vultur cu două capete și a lui George Victorious împodobesc saadaq-ul, în timp ce globul poartă imagini cu scene biblice realizate de maeștri străini.
Coiful ceremonial al țarului, realizat în 1621 de meșterul Nikita Davydov, se învecinează cu Rochia Mare. Pe fundalul văilor sale fațetate fin lustruite, iese în evidență o placă de aur cu o figură emailată a Arhanghelului Mihail.
Indiferent de scopul obiectelor, acestea sunt acoperite cu un voal de ornamente. Vase de aur și argint de o mare varietate de forme și dimensiuni - frați, strachini, văi, oale, cupe, care erau un accesoriu indispensabil al gospodăriei regale, scârțâituri de vânătoare împodobite cu sidef, fildeș și crestătură de aur, evanghelii și salariile de îmbrăcăminte nu sunt percepute ca lucruri care pot fi folosite . Sunt

părți ale unui decor magnific, decorațiuni care își capătă semnificația doar într-un ansamblu cu alte obiecte. Completitudinea picturală a spectacolului este unul dintre cele mai importante principii ale culturii secolului al XVII-lea, care a determinat decorativitatea sporită a artei.
Dacă componența tradițiilor artei curții din prima jumătate a secolului al XVII-lea este influențată semnificativ de opera maeștrilor europeni de vest, în special germani, aduse sub formă de cadouri sau create direct la Moscova, atunci în arta casei - sculptură, pictură pe lemn, imprimeuri, produse de fierărie - aceste influențe se îmbină cu motive tradiționale pentru arta populară. În porțile crestate de fier ale Bisericii Treimii din Nikitniki, lângă unicornul ciudat, puteți vedea figurile binecunoscute ale unui cal, un leu, un mistreț și lângă nu mai puțin popularul Sirin și o sirenă. , un păun, o pasăre care ciugulește strugurii, o macara. Aceleași imagini au fost tăiate, de exemplu, pe scânduri de lemn pentru imprimarea turtă dulce.
Dezvoltarea picturii în perioada analizată a urmat aproximativ aceeași cale ca și arhitectura. În picturile murale și icoanele din prima jumătate a secolului, tradițiile literelor „Godunov” și „Stroganov”, cultivate de maeștrii țariști, continuă să se dezvolte. Icoanele cu mai multe părți și hagiografice câștigă popularitate, în care accentul principal este pus pe povestea instructivă a vieții caritabile a drepților în detaliile ei, pe imaginea celor mai mici detalii cotidiene,

mărturisind autenticitatea neîndoielnică a fiecărei scene. Alegoricitatea alegorică, generalizarea simbolică pleacă. Situația, motivația și succesiunea evenimentelor, ritmul fluxului lor sunt comparabile cu realitatea.
Icoana este concepută ca o imagine a unei vieți ideale, curățată de tot ce este întâmplător, supusă legilor moralității. Conceptul de sfințenie este pus în legătură directă cu faptele, cu buna moralitate, cu evlavia unei persoane. Idealul unei astfel de vieți fără prihană se reflectă în toate tablourile din acest timp. Este suficient să privim micile „camere interioare” confortabile și împodobite ale icoanei Nașterii Maicii Domnului (CMAR), în care curge „viața măsurată, liniștită, evlavioasă” a lui Ioachim și a Annei, sau la modul în care calcă încet și cu grijă, cu cât de respectuos se înclină sfinții pe icoanele Bisericii Deesis a Depunerii Robei din Kremlin, pictată de Nazariy Istomin în 16272, cu cât de modest își coborî ochii și gesturile reținute. În orice se manifestă un gust pentru intim, cameral, locuibil. Artiștilor le place să înfățișeze acțiunea care are loc în interiorul templului, camerele, pe care le umplu dens cu figuri. Fondurile „peisagistice” sunt și ele umplute dens, motiv pentru care imaginile își pierd din monumentalitate.
Icoanele Deesis lui Nazariy Istomin seamănă cu aripile unei prețioase pliuri din mai multe părți, în decorul căreia argintul este combinat cu inserții de email, strălucind cu culori roșu aprins, verde, maro închis intens.
Scenele din viața lui Nicolae Făcătorul de Minuni din frescele din 1641 ale Bisericii Nikola Nadein din Yaroslavl, create de un mare artel al maeștrilor Kostroma, Yaroslavl și Nizhny Novgorod, conduși de Lyubim Ageev3, sunt similare cu semnele distinctive ale icoanelor. Artiștii introduc imagini în ciclul hagiografic al picturilor murale care denunță răutatea, interesul propriu, condamnând bogăția obținută rău. Printre ei se numără și un episod cu călugării înecând un tânăr care a găsit o comoară de dragul aurului.
Stilul de artă din prima jumătate a secolului al XVII-lea, caracterul său de cameră, era în întregime legat de modul de viață de zi cu zi. În picturi murale, icoane, în special miniaturi
Nașterea Maicii Domnului. Moscova La începutul secolului al XVII-lea

Lemn, tempera. 160 x 120 cm Muzeul Central de Cultură și Artă Rusă Antică Andrei Rublev, Moscova
se pot găsi o mulțime de detalii observate cu acuratețe ale vieții monahale și din oraș. Miniaturi textuale vibrante ale manuscrisului Vieții lui Antonie din Siysk (1648, Muzeul de Istorie de Stat) înfățișează cursuri la școală, chilii de lemn, biserici, clopotnițe și un cal înhamat de o sanie. Într-o mică icoană a Locuinței lui Zosima și Savvaty of Solovetsky (PT), artistul, pe lângă templele și zidurile mănăstirii, a arătat saline și alte anexe stând pe malul mării, o corabie cu pânze4.
1 L.V. Pisarskaya, N.G. Platonov, BL. Ulianov. Emailuri rusești din secolele XI-XIX. M., 1974, p. 62-73;
M.V. Martynov. Regalia țarului Mihail Fedorovich. M., 2003.
2 V.G. Bryusov. Nazariy Istomin (materiale pentru biografie). - Muzeele de stat ale Kremlinului din Moscova: materiale și cercetare. Problema. 2. M., 1976, p. 191-191; Ea este. Pictura rusă
secolul al 17-lea. M., 1984, culoare. bolnav. 4,70.
3 EA. Fedoriciov. Biserica Nikola Nadein din Yaroslavl. M, 2003.
4 Monumente arhitecturale și artistice ale Insulelor Solovetsky. Ed. D.S. Lihaciov. M, 1980, p. 247.
Mănăstirea Zosima și Savvatiy
Solovetsky
Prima treime a secolului al XVII-lea Lemn, tempera. 31 x 27 cm Galeria de Stat Tretiakov, Moscova

În același timp, deja în a doua jumătate a anilor 1630, în pictură s-a conturat o altă tendință, au apărut primele semne ale unei înclinații către un stil monumental solemn. Acest lucru este dovedit de pictura uneia dintre cele mai mari și mai venerate biserici din Rusia - Catedrala Nașterea Domnului din Suzdal (1635-1636). Cu cea mai mare deplinătate, semnele noului stil se fac simțite în picturile murale realizate în anii 1640 de artelele consolidate ale meșteșugarilor și meseriașilor salariați și furajeri regali chemați din marile orașe și mănăstiri, care erau numiți „gărzi orașului”. Printre acestea se numără frescele Catedralei Adormirea Maicii Domnului de la Mănăstirea Kirillo-Belozersky, create de artistul Kostroma Lyubim Ageev „cu tovarăși” în 1641, la ordinul diaconului regal Nikifor Shipulin, și Catedrala Adormirea Maicii Domnului a Kremlinului din Moscova, unde un artel de meșteri din Kostroma, Yaroslavl, a lucrat în 1642-1643, Vologda din alte orașe, numărând aproximativ o sută cincizeci de artiști. Acesta a fost condus de Ivan și Boris Paiseins, Sidor Pospeev, Vazhen Savin. La ea a participat și Lyubim Ageev. O parte a aceluiași artel regal a pictat în 1644 Catedrala Nașterea Fecioarei Mănăstirii Pafnutiev-Borovsky, o alta, condusă de Sidor Pospeev, Ivan Borisov și Semyon Abramov, în același an - Biserica Depoziției Robului în Kremlinul din Moscova.
Pe lângă abundența de motive decorative, modele, pofta de culori strălucitoare, uneori variate, pentru forme mari de siluetă, colorate local și clar definite, stilul acestor tablouri are trăsături importante de conținut. Principalul lucru este că artiștii refuză să înfățișeze acțiunea scenică în dezvoltarea sa dramatică, în plus, opresc în mod deliberat mișcarea, depărtează figurile, crescând cezurele spațiale dintre ele datorită fundalului peisajului în creștere, rupând logica intrigii. relațiile dintre personaje, lipsind acțiunii de o motivație clară, de ce gesturile și posturile lor capătă o nuanță de insinuare, par manierate, și chiar nefiresc de înghețate.
Ca urmare, în ciuda faptului că scenele sunt aranjate în registre, fiecare dintre acestea reprezentând o singură temă

ciclu (Evanghelie, Proto-Evanghelie, Acatist, ca în Catedrala Adormirea Maicii Domnului de la Kremlin2), destinat citirii, succesiunea temporală a narațiunii este încălcată. Nu numai acțiunea, ci și timpul ajunge la limită, prezentul se contopește cu viitorul. Dealurile și clădirile nu închid compoziția, ci formează o structură ritmică complexă multi-registru, un fel de „peisaj arhitectural”, care acoperă întregul spațiu al templului și personifică „sate de paradis”. Figurile sfinților și personajele scenelor, izolate unele de altele, îmbrăcate în haine multicolore care disting clar fiecare figură, se transformă în locuitorii ei și încetează să fie percepute ca actori. Templul însuși este asemănat cu „sânul lui Avraam”, locul unde „se odihnesc drepții”.
Potrivit acestui concept, se rezolvă și imaginile sfinților. În înfățișarea lor, demnitatea, ornamentația și măreția înțelepților „bărbați ai consiliului”, războinici nobili și curajoși se îmbină cu trăsături de rigoare și smerenie ascetică. Deprecierea de sine, privirea neobosită cu frică și smerenie asupra Domnului – trăsăturile, în limbajul vremii numite „bune maniere” și „protopopiat”, determină principalele trăsături ale idealului moral al epocii. Una dintre cele mai bune întrupări ale lui în pictura icoanelor este imaginea credincioșilor Prințul Georgy Vsevolodovici pe capacul care acoperă lăcașul de argint cu moaștele sfântului (1TG), construit din ordinul Patriarhului Iosif în 1645 pentru Catedrala Adormirea Maicii Domnului din Vladimir. O analogie directă cu frescele Catedralei Adormirea Maicii Domnului din Moscova este icoana Prezentării Icoanei Maicii Domnului din Vladimir, pictată pentru Biserica Mitropolitului Alexei din Glinishchi din Moscova (1640, Galeria Tretiakov)3.
Catedrala Adormirea Maicii Domnului din Moscova
Kremlinul
Pictura zidului sudic 1642-1643 (la p. 294)
Naşterea Domnului
Pictura bolții de sud-est 1642-1643
Sidor Pospeev, Ivan Borisov, Semyon Abramov „cu tovarăși” Marea Intrare. 1644
Pictură a Bisericii Depunerea Robului din Kremlinul din Moscova
IA Kochetkov, O.V. Lelekova, S.S. Podyapolsky. Mănăstirea Kirillo-Belozersky L, 1979, p. 116-154; O.V. Zonova. Pictură murală a Catedralei Adormirea Maicii Domnului a Kremlinului din Moscova. -Arta rusă veche: secolul XVII. M., 1964, p. 110-137.
2 Se știe că, conform ordinului regal, maeștrii trebuiau să repete iconografia scenelor picturii originale a catedralei, realizată în anii I512-1515 și până atunci deja dărăpănată. Înainte de a o doborî, Ivan Paisein, împreună cu alți șaptesprezece maeștri, a realizat desene din toate compozițiile.
5 V.G. Bryusov. Pictura rusă a secolului al XVII-lea, col. bolnav. 13.74.
Întâlnirea icoanei Maicii Domnului din Vladimir. Anii 1640 Tempera pe lemn, 128 x 93 cm Galeria de Stat Tretiakov, Moscova
Arta mijlocului - a doua jumătate a secolului al XVII-lea
La mijlocul secolului, biserica, al cărei rol a fost vremea devastărilor cauzate de polono-suedezi.
interventie si ulterior
perioada de revigorare a statului și a economiei, a fost oarecum slăbită, din nou
se prezintă ca o forță puternică care determină structura vieții spirituale a țării. Patriarhul Nikon, care a realizat reforma bisericii în 1653, în scrierile sale, precum și în activitățile sale de construcție și artistice, încearcă să afirme ideea că Biserica Rusă, nu numai în sens figurat, ci și în sens literal, este întruchiparea împărăției cerurilor pe pământ,

și de aceea ar trebui să fie plasat deasupra „împărăției” pământului. Pe această bază, ca șef al bisericii, el își pune rangul și mai sus decât cel al regelui și se autointitulează „marele suveran”.
Reforma lui Nikon a opus sistemului ideal impersonal de norme morale experienței directe de viață, simțului moral al individului. Acest sistem unificat de evlavie de stat este echivalat cu legislația, a cărei executare este obligatorie pentru fiecare subiect. Creşterea puterii bisericii, nevoia de a-și justifica ambițiile, noi instituții și ritualuri, lupta împotriva oponenților reformei și influența tot mai mare a catolicismului și protestantismului - toate acestea au necesitat implicarea unui număr mare de oameni bine pregătiți. teologi, retori, traducători din latină și greacă, precum și artiști, gravori și tipografi de carte. Cele mai mari orașe care se dezvoltă rapid experimentează aceeași nevoie de un număr mare de arhitecți și artiști.
Scriitori și poeți de seamă vin la Moscova din Ucraina și Belarus anexat Rusiei la mijlocul secolului al XVII-lea, printre care și Simeon de Polotsk, maeștri ai diverselor
cultivând în munca lor motive şi forme caracteristice artei baroc. Aceste motive pătrund chiar și în astfel de clădiri, tradiționale pentru arhitectura rusă, ca temple mari cu cinci cupole, a căror construcție este dezvoltată cu o vigoare reînnoită în perioada patriarhiei lui Nikon. Cele cinci cupole accentuate evidențiate, împrumutate din marile catedrale din secolele XV-XVI, nu au caracter de copie mecanică din ele, se prezintă ca imaginea unui nou triumf al „preoției”, biserica în general. . Aparent, nu este o coincidență că, devenind patriarh, interzice construirea de temple cu corturi, în înțelegerea sa asociată cu simbolismul.
Catedrala Învierii Mănăstirii Noului Ierusalim. 1656-1685 Vedere dinspre est
Biserica Sf. Ioan Gură de Aur din Korovniki din Yaroslavl 1649-1654

'IL. Buseva-Davydova, TA Rutman. Biserica lui Ilie Profetul din Iaroslavl. M., 2002.
2 PA Rzhpoporg.Arhitectura rusă veche, p. 199-200, 210-211.
consacrarea puterii seculare. Cele cinci cupole sunt canonizate ca formă oficială a nunților bisericești. Dar chiar înainte de reforma lui Nikon, arhitectura anilor patruzeci ai secolului al XVII-lea a arătat o tendință de a depăși intimitatea și intimitatea, spre construirea de grandioase biserici cu cinci cupole. Ele sunt ridicate în mănăstiri mari care se bucură de privilegii speciale, de exemplu, în Mănăstirea Novospassky din Moscova (1640-1642), unde Nikon a fost arhimandrit din 1646 până la numirea sa în mitropolia din Novgorod (1648), iar apoi în 1652, adoptarea rangului de patriarh .
În Biserica Iaroslavl a Profetului Ilie (1647-1650), construită de cei mai bogați negustori Skripins1, clopotnița și coridoarele, încă în mod vechi, așezate asimetric, încoronate cu un cort și o cupolă pe piramida lui Kokoshnikov, se combină
Catedrala Schimbarea la Față a Mănăstirii Novospassky din Moscova. 1640-1642
Vedere dinspre sud-est
cu un volum central foarte mare cu patru stâlpi și cinci cupole. Toate părțile sunt unite de o galerie-gullbishche extinsă, deschisă inițial. Pasul măsurat al arcurilor mari și blânde ale ambuscadei și zakomarului, curelele arcatura-coloanare agățate pe tobele cupolelor și kokoshniks la baza lor organizează și fluidizează ritmul detaliilor ornamentale, introduce caracteristici de etajare, regularitate în aspect. templului, îi conferă o amploare și maiestate deosebită.

Și mai vizibile sunt trăsăturile regularității într-o altă biserică din Iaroslavl - Biserica Sf. Ioan Gură de Aur din Korovniki, ridicată de familia la fel de bogată Nezhdanovsky în 1649-1654. Aici, două coridoare cu șolduri se învecinează simetric cu partea de est a volumului central. Este izbitor faptul că asemenea biserici monumentale și maiestuoase, a căror construcție până de curând, în prima treime a secolului al XVII-lea, era o chestiune accesibilă doar regelui, patriarhului și celor mai mari mănăstiri, sunt construite și împodobite de persoane particulare, cetățeni. care nu aparţinea aristocraţiei tribale.
Un templu mare similar cu patru stâlpi și cinci cupole - Biserica Învierii de pe Debra (1645-1651), ridicată în centrul Kozhevennaya Sloboda din Kostroma cu banii bogatului comerciant Kirill Isakov, concurează cu Catedrala Treime a Mănăstirii Ipatiev, care este de aceeași scară și soluție volumetrică, care a fost ridicată în aceiași ani (1652)2. Aderarea la această schemă distinge templele din regiunea Volga de bisericile din Moscova, unde, începând cu anii 1630, tipul unui templu fără stâlpi domină în construcția orașului.
Reînvierea tradițiilor artistice locale, formarea artelelor proprii, chiar și „școlilor” arhitecturale după decenii marcate de dictatele dure ale Moscovei, este un fenomen caracteristic artei perioadei analizate. Dar, în același timp, a fost combinată organic cu urmărirea principalelor tendințe stilistice ale vremii.
Demonstrarea fidelității față de tipurile canonice de clădiri, întărirea trăsăturilor solemnității oficiale în arhitectura de la mijlocul secolului al XVII-lea nu a fost asociată cu o revenire la imaginile ascetice dure ale arhitecturii monahale. Mulțumit de gusturile epocii

o catedrală mare, ornamentată. Toate clădirile ridicate uimesc prin abundența decorului de arhitrave sculptate, baghete, mănunchiuri de coloane, plăci smălțuite și culori strălucitoare. Templele magnific decorate sunt cel mai adesea plasate pe subsoluri și se ridică deasupra peisajului din jur. Arhitecții nu numai că ridică templul, ci organizează și un ansamblu de clădiri în jurul lui. Coridoare, galerii, pridvor situate simetric cu vârfuri în șold, arcade cu greutăți suspendate, coloane în formă de butoi, porți încuiate cu corturi, ca în Biserica Învierii de pe Debra, o clopotniță în șold, cu o treaptă deschisă de sunet determină principalul puncte de vedere ale templului, orientați-l în raport cu străzile spațiului, piețele și chiar întregul oraș.
Oarecum depărtate în acest rând sunt catedralele, care se disting prin severitatea aspectului lor.
două mănăstiri Iversky de pe Lacul Valdai și Crucea de pe Insula Kiy din Golful Onega al Mării Albe, create din inițiativa și din contribuțiile Patriarhului Nikon însuși.
Construcția catedralei cu cinci cupole și șase stâlpi a Mănăstirii Valdai Iversky a fost supravegheată de Averky Mokiev, un ucenic piatră numit din Kalyazin. A fost nevoie de doar doi ani pentru a construi aceasta una dintre cele mai mari structuri ale secolului al XVII-lea - 1655-16561.
Asemănările externe cu marile catedrale din secolul precedent - Adormirea Maicii Domnului de la Rostov, Schimbarea la Față a Mântuitorului în Mănăstirea Khutynsky din Novgorod - nu fac decât să declanșeze noi forme și soluții compoziționale care reflectă cerințele clientului, gusturile și mentalitatea lor. timp. Ferestrele arcuite largi și înalte, ușor în perspectivă, sunt aici nu numai
1 MA Ilyin. Cronica de piatră a Rusiei din Moscova. M, 1966, p. 106-131.
Biserica lui Ilie Profetul din Iaroslavl. 1647-1650
Vedere dinspre nord-est și plan

1 MA Ilyin. Cronica de piatră a Rusiei Moscovite, p. 149-170.
Catedrala Mănăstirii Valdai Iversky. 1655-1656
Vedere dinspre vest
surse de lumină, dar și deschideri care creează iluzia că din exterior poți auzi și vedea măcar parțial tot ce se întâmplă în interiorul templului, în adâncul spațiului său. „Se uită” și este percepută mai mult ca un loc de acțiune publică în masă, însoțită de un vuiet de voci, decât un sanctuar în care sacramentele sunt săvârșite în tăcere adâncă. Datorită utilizării bolților în cruce în construcția clădirii, pereții, împărțiți în toroane de dimensiuni egale, nu se îmbină cu spațiul interior, ci par să-l îmbrățișeze, să-l ocolească. Această impresie este întărită de o galerie acoperită cu trei pridvoruri mari de-a lungul axelor, ocolind catedrala pe trei laturi, inclusiv cea de est, și forme de tambur fațetate, care vorbesc despre rigoarea și claritatea cristalină a structurii centrice interioare a templu. Un loc semnificativ în percepția holistică a spațiului său a aparținut unui ajurat sculptat aurit
mu iconostas, creat de meșteri aduși din Belarus.
Mănăstirea Catedrala Crucii, finalizată în 16601, nu este la fel de mare ca cea din Valdai, are doar patru stâlpi și doar trei cupole, dar și aici maestrul a subliniat în mod deliberat structura centrică a spațiului interior, maximizând dimensiunea cupolă mare așezată pe un tambur fațetat (ca și două mici), și ferestre situate de-a lungul axelor de simetrie în secțiunile centrale ale pereților. Mai ales solemn în ambele catedrale, naosul central este încadrat de culoare laterale mai înguste și un pronaos interior (corurile sunt situate în Catedrala Sfintei Mănăstiri dinspre vest), acoperite cu bolți în cruce. Se transformă într-un pasaj solemn către altar, care se termină cu un „arc de triumf” al unui magnific catapeteasmă sculptat, în timp ce un pătrat subliniat cu cupolă, unde sublimul

sare, formează asemănarea unui amvon, conceput pentru a ține predici care încântă mintea și captează sufletul.
Construirea ambelor mănăstiri, începută de Nikon, a fost o etapă pregătitoare pentru implementarea planului său principal - crearea unui ansamblu grandios al Mănăstirii Învierii de lângă Moscova, pe care el o numește direct „Noul Ierusalim”1. Lucrările au început când construcția templelor din Valdai și Kiy-insula era încă în curs. Una dintre primele clădiri a fost Capela Măslinilor, decorată cu o magnifică friză ceramică (1657), în spatele acesteia fiind construită reședința patriarhului - Skete (1658). Catedrala mănăstirii, fondată în 16592, conform planului patriarhului, trebuia să reproducă cu exactitate Biserica Sfântului Mormânt (Învierea) din Ierusalim și clădirile din jur - alte sanctuare celebre ale Ierusalimului și împrejurimilor sale.
Creând o icoană de mănăstire, un fel de alegorie arhitecturală, Nikon se abate chiar de la tradiționalele cinci cupole. Catedrala a fost încoronată cu un cort grandios, strălucitor de plăci smălțuite.
Mănăstirea însăși și întregul peisaj care o înconjoară au fost asemănate cu o scenă grandioasă, pe care orice persoană trebuia să se simtă participant la un spectacol de teatru magnific. Eficacitatea spectacolului a crescut de multe ori datorită amplorii colosale a ansamblului și a abundenței și splendorii decorului, unde plăcile smălțuite au fost folosite în mod deosebit, inclusiv imagini în relief cu faianță ale evangheliștilor și heruvimilor. Datorită întrepătrunderii și fuziunii arhitecturii fantastice cu natura din jurul mănăstirii, ideea speculativă a unui „Paradis Pământesc”, „Ierusalimul Muntelui” a dobândit trăsături ale realității.

În ansamblurile grandioase construite de țarul Alexei Mihailovici, patriarhul Nikon și succesorii săi în anii 1650-1670, principiile artistice au fost dezvoltate cu o deplinătate și o putere deosebită, care s-au făcut simțite încă de la începutul anilor 1640-1650. În ele, cu o secvență programatică, ideea plantării unei grădini a Edenului - un "veterograd" - a fost implementată pe pământ, despre care patriarhul a scris încă din 1658 în legătură cu construcția Mănăstirii Iversky.
Schitul Patriarhului Nikon în Mănăstirea Noului Ierusalim. 1658
1 MA. Ilyin. Cronica de piatră a Rusiei Moscovite, p. 176-204; IL. Busev-Davydov. Despre planul ideologic al „Noului Ierusalim” al Patriarhului Nikon. -Ierusalim în cultura rusă. M., 1994, p. 174-181.
2 Construcția a continuat până în 1666 și a fost întreruptă
în legătură cu depunerea lui Nikon; a fost reînnoit și finalizat în 1679-1685.
Înălțarea Crucii Catedrala Mănăstirii Sfânta Cruce de pe Insula Kiy. 1660
Vedere dinspre sud-est

Catedrala Învierii
Mănăstirea Noului Ierusalim. 1659
Vedere dinspre sud-est și plan
Friedrich Hilferding. Palatul Regal din Kolomenskoye. 1790 Creion pe hârtie
Muzeul Ermitaj de Stat, Sankt Petersburg
„V.E. Suzdalev. Eseuri despre istoria lui Kolomenskoye. M., 2002, p. 54-61. Palatul a fost demontat în secolul al XVIII-lea, dar desenele și descrierile care au supraviețuit fac posibil să se judece aspectul său.
2 Simeon din Polotsk. Scrieri alese. M.-L., 1953, p. 103.
5 V.S. Banige. Kremlinul de la Rostov cel Mare. M., 1976.
Nikon în cartea Paradise mental. Un astfel de „paradis” în percepția contemporanilor a fost palatul regal de lemn din Kolomenskoye, construit în 1667-1668 (reconstruit parțial în 1681)1, legat de biserica de piatră a Maicii Domnului din Kazan. A fost decorat de artiști țariști, printre care celebrul Simon Ushakov, cioplitori în lemn și meșteri valoroși aduși din Belarus, fierari și auritori. Simeon de Polotsk a numit palatul din Kolomenskoye a opta minune a lumii. Camerele regale ceremoniale, turnurile și lăstarii, acoperișurile din cele mai complicate forme au alcătuit spectacolul unui oraș fabulos.
Mitropolitul Rostovului Iona Sysoevici, unul dintre pretendenții la tronul patriarhal după depunerea lui Nikon, a dezvoltat aceleași idei în activitățile sale de construcție. Reședința sa Rostov, a cărei construcție a început în 1664 și a fost realizată până în 1680 de maestrul Piotr Dosaev, este un oraș întreg cu ziduri, turnuri, temple de poartă, camere magnifice, grădini și iazuri artificiale3. Turnuri ascuțite, temple înalte, având o formă caracteristică de fronton a acoperișurilor, sunt siluetate pe cer de departe. Pentru a sublinia ușurința structurilor, aspirația lor

Kremlinul de la Rostov
sus, arhitecții au extins special cupolele, construind pe tobe. Grăurile turnurilor rotunde sunt împodobite cu arhitrave sculptate, ca niște ferestre, iar porțile de trecere, ca dantelă, sunt acoperite cu dantelă cu gresie, motiv pentru care turnurile în sine par camere de forme bizare.
Asemenea camerelor regale spațioase și luminoase, îndreptate în sus, decorate cu arhitrave figurate magnifice, piramide de kokoshniks, care servesc drept piedestal pentru nunta tradițională cu cinci cupole, bisericile din oraș și moșii au fost construite în aceleași decenii în

moșiile boierești de lângă Moscova. . Se creează acel stil fantastic unic, în care ei văd adesea o expresie a elementului cu adevărat popular al modelului. De fapt, a mâncat din diverse surse și a fost influențat de mulți factori. Pe lângă tradițiile de artă din secolul al XVI-lea - prima jumătate a secolului al XVII-lea, aici pot fi urmărite motive și forme împrumutate din arta Europei de Vest din diferite epoci, de la gotic și renaștere până la manierism.

De obicei, varietatea de opțiuni pentru soluții compoziționale și decorative este privită, și nu fără motiv, drept una dintre cele mai importante caracteristici ale stilului arhitecturii rusești la mijlocul - a doua jumătate a secolului al XVII-lea. O astfel de poftă de modele s-a explicat nu numai prin dorința de culoare festivă, ci și prin dorința clienților de a da clădirii un aspect unic, de a transforma decorarea fațadelor într-o aparență de semne heraldice - embleme și steme. . Este suficient să vedem ce compoziții solemne, care amintesc de scuturi decorate cu steme, au fost transformate în grupuri de patru ferestre încoronate cu timpanuri chile de platbande în brownie regal al Bisericii Kazan din Kolomenskoye (1649-1650)
şi de la trei ferestre din Biserica Sfântul Nicolae de pe Bersenevka din Moscova (1656-1657), ridicată de grefierul Dumei Averky Kirillov1.

Cu toate acestea, modelarea nu umbrește alte două tendințe la fel de importante - dorința din ce în ce mai mare de regularitate, simetrie și pentru creșterea maximă a înălțimii și iluminarii bisericilor.

Majoritatea conacului Moscovei și a bisericilor suburbane din acest timp sunt compoziții din trei volume adiacente unul altuia și plasate de-a lungul aceleiași axe - în centru, de regulă, un stâlp (uneori cu doi stâlpi, ca în Nikolsky-Uryupino, Ostankino).) biserică

1 Moscova. Monumente de arhitectură din secolele XIV-XVII. Text de MA Ilyin. M, 1973, pl. 99.142.

Biserica Maicii Domnului din Kazan din Kolomenskoye. Moscova 1649-1650
Vedere dinspre est

Vasili Poznanski
Arhanghelul Mihail. 1682
Lemn, tempera

Biserica Răstignirii din Palatul Terem al Kremlinului din Moscova

cu trei abside coborâte, o trapeză se învecinează cu ea dinspre vest, învecinată cu clopotnița în șold. Numeroase ferestre largi sunt amplasate în registre, acoperind întregul volum al părții centrale, adesea formând mai multe niveluri. Volume cubice transparente, pline de spațiu, de biserici, care se întind spre cer, cu un efort vizibil depășind rezistența materiei grele și ridicând completări pe mai multe niveluri - cornișe desfăcute, mansarde masive disecate de false zakomaras, grupuri strânse de cupolele - reprezintă un spectacol pitoresc, aproape firesc în spectacolul său de naturalețe organică.

Semnificativ este faptul că, începând de la jumătatea secolului, decorația fațadei seamănă din ce în ce mai mult cu vegetația care împletește corpul templului, în timp ce pe lângă cărămizile curbate, cu ajutorul cărora au fost desenate cele mai complexe modele de piatră. , arhitecții au folosit activ plăci smălțuite decorate cu motive florale, imagini cu păsări și animale fabuloase. Așadar, în biserica lui Grigore de Neocezareea de pe Bolshaya Polyanka, construită în anii 1667-1668 de arhitecții Ivan Kuznechik și Karp Guba, la comanda mărturisitorului țarului Alexei Mihailovici An

1 Monumente de arhitectură ale Moscovei. Zamoskvorechie.
M, 1994, p. 121-123.
2 N.G. Pervukhin. Biserica lui Ioan Botezătorul din Yaroslavl. M., 1913.
Palatul Terem 3. Bisericile palatului.

Andrei Fedorov, Ivan Filippov, Klim Mikhailov și tovarăși. Ușile regale ale catapetesmei Bisericii Învierea lui Hristos (Învierea Cuvântului) din Palatul Terem al Kremlinului din Moscova. 1678-1679

drey Postnikov, la nivelul cornișei există o friză de plăci magnifice cu un ornament colorat, numit „ochiul de păun”. Creatorul plăcilor a fost un originar din Belarus, maestrul patriarhal Stepan Ivanov Polubes, care a lucrat la Mănăstirea Învierea Noului Ierusalim1.

Tipul propriu de templu-„paradis” a fost creat în Yaroslavl. Cel mai bun exemplu al acesteia este Biserica lui Ioan Botezătorul din așezarea din piele Tolchkovskaya (1671-1687)2. Constructorii, fără îndoială printre cei mai avansați arhitecți ai vremii, în organizarea compozițională a volumului arhitectural cu patru stâlpi au folosit tehnici bazate pe principii oarecum apropiate de cântatul partes. Fiecare parte a clădirii are propria sa față, propriul model ritmic, este orientată în spațiu în felul său, dar nu sunt compartimente separate, ci toate împreună formează un singur organism spațial. Volumele celor două coridoare estice sunt îmbinate cu volumul central într-un bloc monolit cu acoperiș comun. Dar, în același timp, fiecare parte se distinge printr-un grup de încoronare de cinci capitole - mare în centru și mai mic pe laturi, precum și detalii decorative: arcade, nișe, balustrade și coloane ondulate, diferite ca model și ritm.

Pereții templului sunt un fel de panouri decorative, căptușite cu cărămizi pictate în bucată și încrustate cu plăci vitrate multicolore cu imagini de flori și păsări. Iar grupurile de cupole, care se disting prin forma lor capricioasă, ridicate pe tobe înalte, decorate cu gresie, seamănă cu buchete luxuriante de flori. Evident, decorul de aici poartă o gravă încărcătură semantică, dă naștere unor asociații poetice și imagini alegorice care fac posibilă asemănarea templului cu o „pajiste spirituală”, care corespundea pe deplin stilului general de artă și literatură, care prefera pompos. , forme artificiale ale discursului retoric.

Aceleași asociații sunt create de apariția bisericilor curții terem din Kremlinul din Moscova3. Capetele lor, unite în 1681 de către arhitectul Osip Startsev pe o singură bază, decorate cu plăci verzi și albastre, modele din

cărămizile, încoronate cu cruci ajurate de aur, arată o imagine a unei grădini decorate cu plante rare.

Cu nu mai puțină splendoare, catapeteasme magnifice sculptate, aurite, picturi strălucitoare împodobesc interioarele templelor. În catapeteasmă apar motive pur baroc de sculptură voluminoasă, antablament slăbit, coloane ajurate împletite cu viță de vie și ciorchini de struguri, flori, cartușe cu curbe complexe de bucle fante.

Cu o și mai mare certitudine despre idealurile vremii, despre principalele subiecte care îngrijorau oamenii, pictura ne permite să vorbim - numeroase icoane și picturi murale realizate la mijlocul - a doua jumătate a secolului. Primele semne ale debutului schimbării pot fi deja deslușite în frescele Catedralei Adormirea Maicii Domnului a Mănăstirii Knyaginin din Vladimir, create în 1647-1648 din ordinul Patriarhului Iosif de un artel condus de moscovit Mark Matveev. Creatorii picturii, excelenți desenatori și ornamentaliști, au urmat cu scrupulozitate principiile formulate de maeștrii care au lucrat în Catedrala Adormirea Maicii Domnului din Kremlin și Catedrala Mănăstirii Kirillo-Belozersky. În același timp, ascultând aproape involuntar vocea interioară, activează mișcarea, ascuți siluetele figurilor, îngroașă ușor gama de culori, cresc proporția de violet-roșu și negru, acordă mult mai multă atenție strălucirii luminii, modulatiile sale. Ca urmare, compozițiile devin mai dense, ritmul liniilor devine mai frecvent, mai

ales în draperiile hainelor, din cauza cărora scara monumentală se pierde, dar, în același timp, expresia privirilor și gesturilor crește vizibil, totul devine mai încordat și mai agitat.
Același lucru se poate spune despre frescele și icoanele Catedralei Nașterea Domnului a Mănăstirii Savvino-Storozhevsky din Zvenigorod, datând chiar de la începutul anilor 1650. Un exemplu excelent al acestei variante a stilului de la mijlocul secolului este icoana în patru părți din Biserica Profetului Ilie din Yaroslavl1.
O altă versiune și cea mai „avansată” a acesteia este reprezentată de monumente precum picturile murale de pe pridvorurile Catedralei Adormirea Maicii Domnului a Mănăstirii Kirillo-Belozersky, create de Ivan Timofeev și Sevastyan Dmitriev
în 1652, din ordinul boierului F.I. Şeremetev. Se disting prin principiul consecvent al formării imaginii spațiului arhitectural prin pictură. Interiorul templului devine punctul central, scopul final al acțiunii descrise pe pereți. Aici, în patul Maicii Domnului, îngerii și apostolii converg și zboară,
„N.N. Voronin. Vladimir, Bogolyubova, Suzdal, Yuryev-Polskoy. M., 1965, p. 96,98-102; V.G. Bryusov. Pictura rusă a secolului al XVII-lea, col. bolnav. 56-58.
Biserica lui Ioan Botezătorul din Tolchkovo. Iaroslavl 1671-1687

Icoană în patru părți din Biserica Profetului Ilie din Yaroslavl, în jurul anului 1650
Lemn, tempera. 160 x 120 cm Muzeul-Rezervație de Istorie și Arhitectură Iaroslavl
Ne. 307:
Magi. Pictură a Catedralei Nașterea Domnului de la Mănăstirea Savvino-Storozhevsky din Zvenigorod
La începutul anilor 1650
Frescuri în Biserica Trinity
în Nikitniki. Moscova
1652-1653
1 I.A. Kochetkov, O.V. Lelekova, S.S. Podyapolsky. Mănăstirea Kirillo-Belozersky, ilus. 76-80.
2 E.S. Ovchinnikov. Biserica Trinity din Nikitniki.
înfățișată în scena Adormirea Maicii Domnului, aflată în pridvorul de vest. Aici, pe cofrajele arcului pridvorului de nord, asemănat cu raiul, se înfățișează publicului Hristos Călărețul, conducând armata îngerească, iar în porțile paradisului înfățișate pe pereți, îngrădite de lumea exterioară de un zid. , există îngeri, ale căror figuri seamănă cu statui în adâncurile nișelor sau pasajelor. Astfel, pridvorul, care a servit drept loc de înmormântare pentru reprezentanții familiilor nobiliare boierești care au luat tunsura în mănăstire, se transformă într-un loc de odihnă fericită și de unire cu adunarea drepților.
Aceleași principii artistice i-au călăuzit pe autorii frescelor bisericii.
a Treimii din Nikitniki datând din anii 1652-16532. La crearea lor au luat parte Iakov Kazanets, Gavrila Kondratiev și, eventual, Simon Ushakov. Pictura cu un covor strălucitor acoperă toate suprafețele pereților unui templu înalt fără stâlpi, al cărui interior, îngrădit de altar, seamănă cu o sală luminoasă cu ferestre mari. În alegerea scenelor, artiștii s-au concentrat pe imagini cu pilde și evenimente din viața lui Hristos și a apostolilor. La fel ca în picturile vestibulelor Catedralei Mănăstirii Chiril, mișcarea din exterior merge spre centrul spațiului de sub dom. Aici îngerul întâlnește și conduce de mâini în sala de banchet fecioare inteligente, cu lămpi aprinse urcând pe scara magnifică. Fiul risipitor vine aici după ce și-a părăsit prietenii-

vânjitori și își găsește iertare și adăpost în casa tatălui său. În acest spațiu, care amintește de forul unui bogat oraș mitropolitan, înconjurat de ziduri, porticuri de odăi magnifice, numeroase case scărilor, se desfășoară scene din istoria Evangheliei și faptele apostolilor - Patimile lui Hristos, vindecarea, botezul păgânilor de către apostoli, diverse minuni, inclusiv transformarea lui Saul în apostolul Pavel, scoțând din închisoare pe apostolul Petru.
Evanghelia este citită de artiști ca o operă literară instructivă, de unde preiau cele mai interesante și mai importante episoade. Episodicitatea literară, genul poveștii picturale vii, la care recurg, îi face să caute noi surse picturale, să apeleze la gravuri ale Bibliilor ilustrate publicate în Occident, cunoscute sub numele editorilor lor ca Bibliile lui Piskator, Borcht, Matthäus. Merian. În aceste gravuri, care reproduc picturile diverșilor maeștri, în mare parte olandezi, ai secolului al XVI-lea, trăsăturile naturalismului gotic târziu, „romanismului” și barocului timpuriu sunt împletite capricios. Creatorii picturii sunt atrași în special de oportunitatea de a satura narațiunea cu mișcare și o mulțime de detalii „vorbitoare” observate cu acuratețe. Comportamentul tipic, caracteristic al participanților la evenimentele care se desfășoară într-un ciclu de scene de teatru îi interesează mult mai mult decât personalitatea lui Hristos însuși, un apostol sau un sfânt.

În prezentarea situațiilor acute „de viață”, aceștia dobândesc o mare pricepere. O imagine caleidoscopică luminoasă și zgomotoasă a vieții orașului este dezvăluită în fața privitorului. Deosebit de caracteristică este scena tăierii capului lui Hristos, în care artistul înfățișează cu pricepere călăi voinici, în cămăși cu mânecile suflecate, care l-au bătut cu brutalitate pe Hristos. Este semnificativ faptul că Hristos este prezentat aici legat la ochi ca „cineva”, a cărui istorie tristă este descrisă de autorii picturii. Soluția picturii este apropiată ca caracter de compozițiile poveștilor populare de aventură din secolul al XVII-lea Despre Vai-Nenorocire, Despre Savva Grudtsyn, al cărei erou este o figură care leagă între ele episoadele colorate ale biografiei sale. În mediul cultural al orașului, nu se face distincție între genurile sublime și cele de bază. Sfânta Scriptură este echivalată cu colecții larg distribuite de povești și maxime moralizatoare precum Albina, traduse din limba poloneză a Actelor Romei, Steaua Luminoasă și altele.
Pentru prima dată în istoria artei ruse, viața maselor de oameni, „mulțimea” a devenit subiectul înțelegerii artistice, care nu în ultimul rând a fost asociat cu evenimentele tulburi din viața Rusiei, în primul rând cu schimbări serioase. în statutul oraşelor şi în poziţia cetăţenilor. De la Revolta de la Sarea de la Moscova din 1648 până la revoltele de la Novgorod și Pskov din 1650, țara a fost zguduită de izbucniri de furie populară. În același timp, aproape în fiecare an (1648-1653) s-au adunat Zemsky Sobors ai reprezentanților diferitelor pături sociale ale poporului. În 1649, a fost adoptat Codul Consiliului, declarându-i pe orășeni „popor suveran” și extinzând astfel aureola regalității asupra orașelor, care, la rândul lor, a creat terenul pentru apariția ideilor utopice ale „regatului sacru” și „poporului ales”. , acceptat în „lotul lui Dumnezeu”. Versiunea oficială a acestui concept este reprezentată de frescele Catedralei Arhanghelului de la Kremlin, mormintele marele ducale și regale, create în anii 1652-1666, dar cu o aproximare maximă repetând iconografia picturii anterioare din vremea lui Ivan cel Groaznic (1564-1565). Aici, „poporul ales” este personificat de imagini în limba rusă

Naşterea Domnului. Pe la 1660 tempera pe lemn. 132 x 112 cm Muzeul Central de Cultură și Artă Rusă Antică Andrei Rublev, Moscova
1 T.S. Samoilov. Portrete domnești în pictura Catedralei Arhanghelului.
2 E.S. Ovchinnikov. Biserica Trinity din Nikitniki,
cu. 134-155.
5 V.G. Bryusov. Pictura rusă a secolului al XVII-lea, col. bolnav. 23.
prinți îngropați în catedrală. Îmbrăcați în haine magnifice ale participanților la „sărbătoarea cerească”, ei prezintă un „portret colectiv” al constructorilor și apărătorilor statului și bisericii ruse, o imagine a confesiunii colective a Crezului (o compoziție monumentală bazată pe textul din această carte de rugăciuni ocupă tot peretele vestic al templului)1.
Potrivit unor astfel de idei, spațiul bisericilor de piatră ridicate în orașe a fost interpretat de artiști ca un loc de purificare, revărsare a harului Duhului Sfânt și renaștere spirituală. Nu întâmplător, în frescele și mai ales în icoanele Bisericii Treimii din Nikitniki, umplând rândurile unui catapeteasmă înalt, care a fost transformat într-un fel de al patrulea perete al naosului, lumina capătă o importanță atât de mare. Raze de strălucire aurie acoperă, ca o muselină subțire, figurile strămoșilor, profeților,
apostoli, imagini cu actori în icoanele rândului festiv.
Cu completitudine și certitudine programatică, „credoul artistic” al maeștrilor care au creat acest magnific ansamblu, și al clienților, ale căror gusturi au influențat fără îndoială formarea lui, se exprimă în mari icoane locale, precum Buna Vestire cu acatist (1659), unde chipuri erau scrise Simon Uşakov, Treimea Vechiului Testament (ospitalitatea lui Avraam) şi Maica Domnului a Cerului Binecuvântat cu Sfinţii îngenunchiaţi Gheorghe Hozevitul şi Andrei Cretei2. De fapt, tema tuturor acestor icoane este coborârea cereștilor pe pământ, contopirea cerului cu cel pământesc, deschiderea porților paradisului, întoarcerea omenirii la starea inițială, înainte de cădere. Pacea maiestuoasă care domnește în lumea care îi înconjoară pe cei trei rătăcitori divine și pe Avraam și Sara îi slujesc, expresiile blânde, gânditoare și binevoitoare ale fețelor îngerilor, priveliștea camerelor magnifice, izbitor de asemănătoare cu turnul regal din Kremlin. , orașul de pe stâncă, drumul cu îngeri mergând de-a lungul lui, puternic „Stejarul Mamre”, a cărui coroană luxuriantă întinsă umbrește întregul „peisaj”, - toate împreună conferă icoanei trăsăturile unui fel de pictură alegoric. Inspiră ideea că prezența Treimii cu drepții Avraam și Sara în casa lor este o garanție a bunăstării omenirii, locuind această lume. Interesant este chiar faptul că momentul creării acestor lucrări de program, reprezentând Epoca de Aur a omenirii, coincide cu anul în care Patriarhul Nikon a început lucrările la crearea ansamblului Mănăstirii Noului Ierusalim - chipul Cetății lui Dumnezeu pe Pământ.
Aceleași idei l-au inspirat pe autorul icoanei templului templului Ilyinsky din Iaroslavl, Ilya profetul în deșert (1660), Fyodor Zubov3. Profetul sever, puternic, așezat în centrul deșertului stâncos, nu apare deloc ca un ascet, fugind de lume, a cărui privire și gânduri sunt îndreptate numai către Dumnezeu. Este un om neprihănit, prin ale cărui fapte și credință neclintită este rânduită lumea, primește har de sus, așa cum corbii îl hrănesc pe Ilie însuși, aducându-i pâine din cer. Umblările și faptele drepților, însuși

faptul prezenței sale constante în chiar centrul pământului locuit de poporul ales, literalmente în măruntaiele lui, care sunt personificate de crăpăturile stâncii și o peșteră adâncă în centrul deșertului, sunt condiția principală pentru prosperitatea acestuia. Acest ideal de sfințenie era apropiat de protopopul Avvakum, a cărui activitate literară

a început în jurul acelorași ani (1653): „Cel drept, ca o lampă, nu se stinge și oamenii se bucură de el”1.
Cu toate acestea, atât de puternic și uneori exprimat brusc în lucrările de pictură din anii cincizeci - începutul anilor șaizeci ai secolului al XVII-lea, este sentimentul prezenței invizibile în lumea care înconjoară omul a unui principiu divin puternic și eficient, spiritualizarea naturii, pământul. iar oamenii care o locuiesc (una dintre cele mai izbitoare și indicative în acest sens al lucrărilor este icoana Nașterii lui Hristos de la Kalyazin, pe la 1660, TsMiAR), slăbește treptat. Până la sfârșitul anului 1660 - începutul anilor 1670 în arta capitalei și a celor mai mari orașe comerciale, și apoi în provincii, influența gusturilor aristocratice se face simțită din ce în ce mai clar. Toate detaliile imaginii devin mai fragile, subtile, grațioase, mișcările capătă insinuare ceremonială, moliciune și rafinament, în expresii faciale, priviri, posturi, plecarea capului, starea de meditație profundă, pacea și liniștea se accentuează. O astfel de tăcere plină de har și pace contemplativă umplu imaginea profetului Ilie, înzestrat cu trăsăturile unui vechi filozof frumos, și peisajul care îl înconjoară pe o mică icoană pictată de Fiodor Zubov în 1672 pentru Biserica din Iaroslavl a profetului Ilie (Muzeul de Artă Yaroslavl), la aproximativ zece ani după cum a pictat și o imagine locală mare a profetului, care a fost menționată mai sus, pentru același templu.
În paralel cu tendința aristocratică, se formează o tradiție mai conservatoare, reprezentată de opera artiștilor care au lucrat în orașele mici din centrul Rusiei și din Nord, care au pictat icoane pentru atelierele marilor mănăstiri de provincie și pentru bisericile rurale. Se caracterizează prin simplitatea brută și luminozitatea soluțiilor compoziționale și de culoare, reflectorizante
Fedor Zubov. Profetul Ilie în deșert. 1672
Lemn, tempera. 46 x 36 cm Muzeul de Artă Yaroslavl
1 Din Comentariul la cartea profetului Isaia. - Viața protopopului Avvakum, scrisă de el și alte lucrări. Irkutsk, 1979, p. 115-116.
Fedor Zubov
Profetul Ilie în deșert. 1660
Lemn, tempera. 167 x 150 cm Biserica lui Ilie Profetul din Iaroslavl

Simov Uşakov
Mântuitorul nu este făcut de mâini. 1673 Lemn, tempera. 32 x 27 cm Galeria de Stat Tretiakov. Moscova
gusturi populare comune, o combinație de caracteristici împrumutate din mostre stilistic diferite - de la imagini monumentale de icoane din secolul al XVI-lea până la miniaturi de carte din prima jumătate - mijlocul secolului al XVII-lea. Unul dintre cele mai bune exemple de astfel de artă este sughițul reverendului Alexander Svirsky cu scene din viața sa, păstrate în Muzeul-Rezervație Kolomenskoye.
Dintre motivele care au dat impuls procesului de formare a straturilor și tendințelor în arta celei de-a doua jumătate a secolului al XVII-lea, diferite prin orientarea lor socială, în primul rând, trebuie atribuite două: anexarea Ucrainei la Rusia în 1654, care a provocat un aflux de noi forțe intelectuale și idei artistice, și biserică reforma efectuată de Patriarhul Nikon, care s-a bazat pe autoritatea patriarhilor răsăriteni și a consiliilor locale ale Bisericii Ruse, care s-au întrunit pentru a discuta despre aceasta în 654, 1655. și 1656. Sfârșitul reformei, care a coincis cu depunerea Patriarhului Nikon și concomitent cu începutul schismei bisericești, a fost Sinodul din 1666-1667.
Simon Uşakov. Doamna noastră
Kikkskaya. 1668
Lemn, tempera. 130 x 76 cm Galeria de Stat Tretiakov, Moscova

Locul în care s-a cultivat direcția „aristocratică”, un fel de „academie” a artelor statului rus, a fost Armeria. Acolo, din 1664 până în 1686, tot ce ține de arta picturii icoanelor a fost regizat de favoritul iconograf regal Simon Ushakov. Aici a fost dezvoltat un limbaj pictural universal special, menit să concilieze tradiția speculației spirituale și experiența cunoașterii practice, senzuale, în primul rând vizuale a lumii. Scopul ei nu a fost atât crearea de imagini care promovează ascensiunea personală în rugăciune, ridicând mintea la contemplarea lumii invizibile, cât educația spirituală, interpretarea și predarea, căutarea unor analogii și asemănări convingătoare și decente, magnifice cu imaginile din Sfânta Scriptură și istoria bisericii. El a trebuit, de asemenea, să contribuie în egală măsură la întruchiparea unor imagini care sunt de înțeles și apropiate de reprezentanții tuturor bisericilor ortodoxe, care au văzut la Moscova fortăreața adevăratei credințe și au recunoscut-o drept centrul lor spiritual.
Mai mult, acest limbaj ar putea fi folosit în egală măsură pentru a reprezenta și combina fenomenele atât ale istoriei sacre, cât și ale istoriei umane. Ushakov pictează icoane ale lui Hristos și ale sfinților care seamănă cu portrete, creează portrete parsun care arată ca icoane și face gravuri pentru cărți edificatoare. Iosif Vladimirov, prietenul lui Simon Ushakov, autorul unui ciudat

Tratatul de estetică, scris sub forma Epistolei către Ushakov, compară spațiul picturii icoanelor cu memoria umană, cuprinzând toate evenimentele istoriei – moderne și trecute îndelungate, evanghelice și biblice, aducând astfel pictura icoană mai aproape de alte tipuri de pictură. . În mediul artistic în care a primit pregătire profesională, lucrările maeștrilor Europei de Nord din epocile gotice și renascentiste erau, fără îndoială, binecunoscute. Fondurile arhitecturale peisagistice ale icoanelor din rândul local al catapetesmei Bisericii Treimi din Nikitniki indică în mod direct că picturile sau gravurile artiștilor olandezi din secolul al XVI-lea le-au servit drept model.
Ushakov însuși în Cuvântul... despre pictura cu icoane compară pictura cu o oglindă care reflectă adevărata realitate. Aproape toate icoanele sale arată într-adevăr ca oglinzi, al căror amalgam argintiu este capabil să ia imaginea unei fețe. Dar nu au strălucire a unui flux de lumină schimbător, în mișcare și care dispare în spațiul deschis. Lumina și umbra sunt unite aici pentru totdeauna, sunt o alegorie a nașterii vieții din materia întunecată și grea și lumina care o inspiră. Aparent, nu întâmplător maestrul a pictat toată viața imagini ale Mântuitorului NeFăcut de Mâni - „amprenta” miraculoasă a feței lui Hristos imprimată pe tablă - și a creat „liste” din alte icoane primitive pictate „din viaţă". Acest lucru este valabil, în primul rând, pentru numeroasele imagini miraculoase ale Maicii Domnului atribuite Evanghelistului Luca, Maica Domnului a lui Vladimir (TG), Maica Domnului din Kykkos (1668, TG) - icoanelor „portret” ale profesorii ecumenici ai bisericii și sfinții ruși, precum Serghie de Radonezh (TG)one.
Lumina nu vine din exterior, ea se revarsă din însuși materialul „icoanei oglinzii”, pe care artistul a comparat-o cu un „obiect bine lustruit”, extragând o formă volumetrică din adâncurile unui fundal abstract, făcând cele cerești. lumea vizibilă, aducând-o cât mai aproape de privitor, motiv pentru care însuși procesul de „revitalizare” capătă caracterul dramatic al unui mister. Efectul „oglindă” a creat impresia că lumea cerească privea lumea pământească, exercitând asupra acesteia un efect benefic2. Cu asa

interpretare pe care o întâlnim deja în primele sale icoane cunoscute - Hristos Episcopul, scrisă în 1657 pentru Biserica Treimii din Nikitniki și Mântuitorul nefăcut de mână (1658, Galeria Tretiakov).
Una dintre cele mai bune lucrări ale lui Simon Ushakov este Treimea (1671, Muzeul Rus). Aici îngerii stau la o masă, pe care sunt înălțate vasele, la fel ca cele folosite în uz palat, iar pe fundalul din stânga, camerele lui Avraam sunt vizibile printr-un arc de triumf solemn, decorat cu coloane corintice. . Dar icoana nu se transformă într-o fereastră, iar lumea care se deschide ochiului privitorului nu este o continuare a lumii reale. El la el

1 W. Bryusov. Pictura rusă a secolului al XVII-lea, col. bolnav. 15-17.
2 În Predica Scrierilor iconice către curioși, Ușakov a amintit de legenda conform căreia Maica Domnului, văzând imaginea ei pictată de Evanghelistul Luca, „a prezis că harul va fi mereu prezent în ea”. - Maeștri în artă despre artă. T. 6. M., 1969, p. 51.

Simon Uşakov. Treime
Vechiul Testament. 1671
Lemn, tempera. 123 x 82 cm
Muzeul de Stat al Rusiei,
Saint Petersburg

1 V.G. Chubinskaya. Icoana lui Simon Ushakov ^Doamna Noastră din Vladimir*, *Arborele Statului Moscova*, ^Lauda Maicii Domnului din Vladimir* (Experiență de interpretare istorică și culturală). - Lucrările Departamentului de Literatură Rusă Veche a Institutului de Literatură Rusă (Casa Pușkin).
T. XXXVIII. L., 1985, p. 290-309.

Nikita Pavlovets. Doamna noastră
Prizonierul Vertograd în jurul anului 1670
Lemn, tempera. 33 x 29 cm Galeria de Stat Tretiakov, Moscova

cât mai aproape posibil, există în apropiere, dar este la fel de inaccesibil ca o reflexie într-o oglindă sau într-un cristal magic al unei lupe. Astfel se explică combinația de forme volumetrice ale primului plan și un fundal abstract auriu, adâncimea iluzorie a spațiului și uniformitatea ornamentală a întregii suprafețe picturale, care nu dă o idee despre calitățile sale materiale. Diferă doar metodele tehnice de scriere a fețelor („scriere personală”) și a hainelor („scriere mică”).
Toate conceptele abstracte, reprezentările, care în arta perioadelor anterioare erau asociate exclusiv cu lumea spirituală, au acum echivalente vizuale, analogii în lumea reală, obiectivă, care au transformat simbolurile antice bazate pe interpretări patristice în alegorii poetice libere. Ushakov și adepții săi încearcă să obțină o imagine „obiectivă”.
această lume din „figuri” poetice artificiale, prezentându-le cât se poate de „realist”.
Astfel, în icoana Laudei Maicii Domnului a lui Vladimir (Plantarea Pomului Statului Rus, 1668, 1TT), abstracția alegorică a întregului se îmbină cu detalii specifice și foarte autentic înfățișate: Catedrala Adormirea Maicii Domnului, Zidul Kremlinului, Turnul Spasskaya cu clopoței; Chiar acolo au fost prezentați țarul Alexei Mihailovici, țarina Maria Ilinichna și fiii ei Alexei și Fiodor*. Text de laudă. altarul principal al statului rus, a cărui imagine este situată în centrul compoziției, este tradus literal într-o imagine. Turnurile de poezie baroc în spiritul lui Simeon din Polotsk corespund imaginii unui tuf de trandafiri - un „ghimpe parfumat”, cu care este comparată Maica Domnului și un strugure „viță de vie mereu înflorită”. Există medalioane multicolore cu jumătăți de figuri de sfinți care „au prosperat cu isprăvile lor în țara rusă” și, prin urmare, ca florile, situate pe

ramurile unui copac „multiplu” care crește în centrul Grădinii Edenului - Kremlinul și Hristos, care dă „protecție de sus” familiei domnitoare și orașului ales de Dumnezeu.
În pictura anilor 1670-1680, tema grădinii, orașul-paradis, înconjurat de un zid, devine una dintre cele mai populare. Imaginile sale se remarcă prin acuratețea realistă a detaliilor, dar strălucirea subtilă, fragilitatea culorii, care amintește de debordarea sidefului sau a emailurilor prețioase, subtilitatea bijuteriei a desenului și elementele de perspectivă conferă imaginilor sale un ideal. caracter, o nuanță de vis poetic. Pe icoana Nikita Pavlovets Maica Domnului Vertograd Prizonierul (circa 1670, vineri) stă Maica Domnului în Grădina Edenului, în care înfloresc lalele, garoafe, copaci și ierburi. Gardul de gradina este o balustrada cu coloane subtiri si ghivece la colturi.
În practica arhitecturală reală, imaginile unor astfel de „veterograd” sunt întruchipate în mari ansambluri monahale și urbane construite în aceiași ani. Unul dintre primele a fost Noul Ierusalim al lui Nikon, urmat de construcția Kremlinului de la Rostov. În ceea ce privește frumusețea rafinată și strălucirea spectacolului, ansamblurile lui Iosifo-Volokolamsky concurează cu ele.

mănăstire (1677-1688) și Kremlinul din Moscova, ale căror turnuri sunt în același timp acoperite cu corturi ascuțite. Zidul cetății odată puternic este transformat într-un gard cu model simbolic, ocolind orașul regal și semnificând că mâna dreaptă a lui Dumnezeu este întinsă peste acest loc, ca odată peste tabernacolul lui Avraam - strămoșul „poporului ales”.
Crearea „veterogradurilor”, care au fost Kremlinul și reședința celor mai mari nobili laici și bisericești, cum ar fi mitropolitul de la Rostov Iona Sysoevich, a fost însoțită nu numai de construcția de garduri cu modele, camere și turnuri fantastice, plantarea de grădini. și construcția de sere, așa cum a fost cazul în satul palat Izmailovo, dar și decorarea lor din interior. Principalele roluri în această afacere au aparținut muraliştilor, bijutierii, dulgherilor, cioplitorilor în lemn, auritorilor și meșterilor care făceau plăci smălțuite. Putrin volumetrice, ajurate, multicolore sclipind cu aur și argint, candelabre, reliefuri, iconostaze luxuriante împletite cu viță de vie și ciorchini și amvonuri au invadat literalmente spațiul interioarelor templelor și camerelor, transformându-le configurația naturală, schimbând natura iluminat.
Locuitorii lor au cultivat o „artă de palat” specială, concepută pentru un public foarte restrâns, select. Noi genuri de artă apar pentru Rusia. Așadar, în personalul Armureriei, pe lângă pictorii de icoane, există pictori - maeștri ai portretului și genului istoric. Printre ei se numără polonezul Stanislav Loputsky, care în 1661 a pictat un portret al țarului Alexei Mihailovici din viață („supraviețuire”) și olandezul Daniil Wukhters, care a prezentat Captivitatea Ierusalimului la Armurerie în 1667. Cu numele său, unii cercetători asociază un portret de grup al Patriarhului Nikon cu frații Mănăstirii Învierii, pictat în jurul anului 1666 (Noul Ierusalim). În anii 1672-1673, pentru Ambasadorul Prikaz, maeștrii Armureriei au creat mai multe exemplare ale cărții Titulyarnik (una dintre ele se află la Biblioteca Națională a Rusiei), ilustrată cu miniaturi cu portrete ale suveranilor conducători ai țărilor europene, conducătorii estici. , precum și imagini cu eroi
bov, străin și rus. În aceiași ani, aceiași maeștri au pictat miniaturi magnifice pentru a decora cartea Alegerea țaratului lui Mihail Fedorovich (GMMK)1.
Deja în anii 1660-1670, mai ales după depunerea lui Nikon de pe scaunul patriarhal în 1666, curtea regală a devenit nu numai politică, ci și culturală.

1 portret istoric rusesc. Epoca analizei. M, 2003.
Simon Uşakov. Lauda Maicii Domnului din Vladimir (Arborele Statului Moscova). 1668 Lemn, tempera. 105 x 62 cm Galeria de Stat Tretiakov, Moscova

t . T-
Vladimir Monomakh
Miniatura de la Titulyarnik (Rădăcina marilor suverani) Moscova. 1672 Hârtie, cerneală, guașă, acuarelă, tempera. 34,2 x 24,2 cm Muzeul Ermitaj de Stat, Sankt Petersburg
centrul unde se formează gusturile, se creează modele de urmat, se încurajează apariția unor noi forme de artă. Din 1672, la inițiativa lui Alexei Mihailovici însuși, aici au fost organizate spectacole de teatru. Punerea în scenă a primului spectacol - piesa Artaksersov Acțiune - a fost realizată de pastorul luteran Johann Gregory. În aceleași decenii aveau loc reforme serioase în domeniul cântului bisericesc rusesc. Alături de tradițional
Prin metode de variație și înfrumusețare în diferite moduri ale temei melodice principale („întonare”), încep principiile cântării polifonice europene („partes”), bazate pe combinarea armonică și împletirea unor melodii diferite, dar care sună simultan. a intra in folosinta. Au fost transferați pe pământul rus de către muzicieni ucraineni precum Mykola Diletsky, autorul Musikian Grammar, care au fost educați
Artist necunoscut vest-european (?),
artel de maeștri ai Mănăstirii Înviere Noul Ierusalim. Patriarhul Nikon cu frații Mănăstirii Învierii. Pe la 1666
Pânză, ulei. 234 x 180 cm Muzeul de Stat de Istorie, Arhitectură și Artă „Noul Ierusalim”, Istra

in Polonia. Este semnificativ faptul că unul dintre cei mai activi propagandiști ai „Partelor” a fost diaconul curții Catedralei Sretensky Ivan Korenev.
La inițiativa țarului Fedor Alekseevici, la etajul superior al camerelor regale a fost înființată o mică tipografie de palat, numită „Super”, pentru a publica lucrările unor autori precum Simeon Polotsky, profesorul autocratului. În 1680, acolo au fost tipărite Psaltirea lui rimată și propria sa traducere a Povestea lui Barlaam și Iosaf, ilustrate cu frumoase gravuri sculptate pe cupru de Athanasius Trukhmensky pe baza desenelor lui Simon Ushakov1.
Imaginea poetică a prințului Varlaam, care și-a dat seama de adevărata înțelepciune a lumii, și-a lăsat, fără îndoială, amprenta asupra deciziei portretului-icoana mormântului a tânărului Fedor Alekseevich, scrisă de maestrul plătit al armelor Ivan Bezmin și asistenții săi în 1686. (GIM). Expresia feței tinere a regelui, care a părăsit această lume devreme, se remarcă prin blândețe și tristețe liniștită. El este prezentat ca unsul lui Dumnezeu, asupra căruia se sprijină harul Său și, în același timp, ca un sclav al lumii, forțat să poarte cu umilință povara puterii regale, așa cum amintește de o manta grea, coroană, orb și sceptru. Fundalul ceresc albastru înalt și pământul întins la picioarele lui, acoperit de ierburi, au fost chemați să amintească lumea care și-a găsit pacea sub domnia regelui credincios.
O privire de sus, din cer, spre întinderea de deschidere a pământului, îmbrăcată cu un înveliș de crânguri, lacuri, sate bogate și orașe care zac la picioarele sfinților, devine obișnuită pentru lucrările maeștrilor mitropolitani ai ultimul sfert de secol. Și parsuna lui Fyodor Alekseevich și uimitoarea icoană mică Războinic și Artemy Verkolsky (circa 1670, vineri), al cărei fundal peisaj evocă fundalurile din

picturile lui Perugino și tânărul Rafael și monumentalul, dar la fel de poetic icoana lui Tihon Filatiev Ioan Botezătorul în deșert (1689, PG)2 arată atât o imagine alegorică a unei „vieți sublime”, cât și o imagine idilică a vieții unui oraș prosper, regat. În ciuda convenționalității încă foarte mari a unor astfel de imagini,

Jurământul către țarul Mihai
Fedorovich
Miniatura din cartea Election to the Kingdom of Michael
Fedorovich. 1672-1673
Hârtie, tempera
Rezervația Muzeului de Stat și Cultural „Kremlinul din Moscova”

în ele se manifestă destul de clar interesul pentru spațiul deschis, nesfârșit, caracteristic barocului european. „Peisajul” ca principiu al gândirii artistice devine o trăsătură importantă a stilului picturii și gravurilor din ultimele decenii ale secolului.

Atmosfera vieții palatului a influențat activ stilul de artă. Ca rezultat al cooperării pictorilor de icoane și pictorilor care au executat ordine ale curții regale de diferite caractere, tipuri și genuri - de la aurirea scaunelor până la scrierea de picturi istorice, icoane și imagini ale regelui

1 A.A. iusev. Proiectarea publicațiilor de Simeon din Polotsk în Tipografia Superioară (1679-1983). - Lucrările Departamentului de Literatură Rusă Veche a Institutului de Literatură Rusă (Casa Pușkin). T. XXXVIII, p. 457-476.

2 V.G. Bryusov. Pictura rusă a secolului al XVII-lea, p. 50, col. bolnav. 29,36,112.

Athanasius Trukhmensky din originalul de Simon Ushakov Ilustrație pentru cartea Povestea lui Barlaam și Iosaf Moscova. 1680
Gravura cu dalta. 10 4 x 19 cm

și prinți pe pereții camerelor de zi din camerele palatului - a fost dezvoltat un limbaj pictural special oarecum eclectic, adaptat în egală măsură la rezolvarea unor astfel de probleme. Unul dintre cele mai bune și mai clare exemple de realizare a oportunităților pe care le-a oferit artiștilor este Evanghelia din 1678, investită de țarul Fiodor Alekseevici în Catedrala Verkhospassky a Kremlinului (GMMK)1. În ea, calea vieții pământești a lui Hristos este ilustrată de o mie două sute de miniaturi, la creația cărora au lucrat șapte artiști „timp de opt luni, zi și noapte”. Lucrările maeștrilor olandezi, germani și francezi ai Renașterii târzii le-au servit drept model, iar scrierea se distinge prin subtilitatea și eleganța bijuteriilor.

În toate aceste imagini, natura interpretării episoadelor din povestea Evangheliei cu patosul ei dramatic exagerat, accentuat de gesturi, diversitatea și complexitatea fantastică a detaliilor situației seamănă cu o reprezentație teatrală. Cadrele arhitecturale cu mai multe fațete o despart în acte; figuri în miniatură, fragile ale lui Hristos și ale apostolilor, arătate parcă de departe, se deplasează pe scenă, ca eroii unei lungi istorii, acum apărând, acum dispărând, care a transformat însăși lectura cărții într-un fel de spectacol și în un joc intelectual rafinat și într-un proces de reflecție filozofică asupra vitezei vieții.

În pictura icoanelor, icoanele maestrului Yaroslavl Semyon Spiridonov Kholmogorets, care a lucrat în anii 1670-1680, reprezintă o analogie cu această artă de cameră rafinată. Uimitoare în ceea ce privește subtilitatea scrisului în miniatură și meticulozitatea finisării detaliilor decorative, realizate de obicei într-o tehnică care amintește de gravura cu niello pe aur, ele uimesc prin abundența și acuratețea realităților înfățișate ale vieții, o bună cunoaștere a diverse exemple

de artă vest-europeană din secolele XV-XV2. Istoria sacră este interpretată de maestru ca Ivan Bezmin cu asistenți
Portretul țarului Fiodor Alekseevici. 1686 Ulei pe pânză. 244 x 119 cm Muzeul de Stat de Istorie, Moscova

haine și atribute ale regalității; nori, imagini de îngeri, serafimi și heruvimi, prezenți pretutindeni, în toate compartimentele templului și registrele picturii - toate acestea determină semnificația simbolică și expresivitatea intonațională a spațiului său. Reprezintă o imagine poetică a paradisului înapoiată oamenilor, bisericii pământești, concepută providențial la „conciliul veșnic” al Dumnezeului trinitar și realizată prin propovăduirea și suferințele lui Hristos pe cruce, faptele apostolilor, sfinților și tuturor sfinților. .
În conformitate cu acest plan, acțiunea în registrele scenelor Sfintei Scripturi, desfășurate prin panglici pe pereții naosului, nu este întreruptă, ci trece lin una în alta, curge ca strofe ale unei frumoase cântări-narațiuni epice -
Nikita Pavlovets (?)
Martiri Războinic și Artemy Verkolsky Circa 1670 Tempera pe lemn. 33 x 28 cm Galeria de Stat Tretiakov, Moscova
1 N.E. Mneva. Izografe ale armei și arta lor de a decora cartea. - Armeria de Stat a Kremlinului din Moscova, p. 219-230.
2 S.I. Maslenitsyn. Scris de Semyon Spiridonov. M., 1980.
•' TL. Nikitin. Biserica Învierii din Rostov cel Mare. M., 2002.
Semyon Spiridonov Kholmogorets Ilya profetul cu fapte. 1679 Lemn, tempera. 145 x 113 cm Muzeul-Rezervație de Istorie și Arhitectură Iaroslavl
Epoca de aur a umanității. Tablourile ei, irizate cu tonuri prețioase colorate, extrase din adâncurile timpului parcă cu ajutorul unui cristal magic, apar mereu în fața privitorului încadrată de culise arhitecturale magnifice.
Cele mai bune exemple de întruchipare a aceloraşi idei artistice în pictura monumentală sunt picturile murale ale bisericilor din Kremlinul Rostov, create la ordinul mitropolitului Iona Sysoevich de către maeștrii Kostroma, Yaroslavl și Moscova din aproximativ 1670 până în 1683. Una dintre primele pictate a fost biserica poarta Învierii3. Este posibil ca aici să fi lucrat maeștri remarcabili precum Yury Nikitin, Sila Savin, Sevastyan Dmitriev, Dmitri Grigoriev. Picturile murale, susținute în culori deschise, acoperind pereții cu un văl dens, au încălcat tectonica diviziunilor arhitecturale, au ascuns limitele constructive ale compartimentelor, au neutralizat senzația de bidimensionalitate și materialitate a suprafeței lor, rezultând o imagine a unui spațiu ireal al lumii montane, ridicat deasupra realității cotidiene și complet separat de aceasta.
Tonuri de albastru, auriu, alb și violet-roșu care domină pictura; o viță de vie, flori și ierburi, împletind toate figurile și scenele și umplând soarta liberă a fundalului; camerele palatului, regale

laudă Regelui Universului, a cărui imagine în chipul Patriei încununează capul bisericii. Ritmul său solemn, fără grabă, dar și continuu, accentuat doar de repetarea regulată a figurilor principale, amintește de structura cântărilor biblice, precum Cântarea Cântărilor lui Solomon, care a fost îndrăgită în special de teologi, scriitori și artiști în perioada analizată.
mineri. Este caracteristic că scenele Răstignirii, Pogorârii de pe Cruce, Înmormântarea, Învierii sunt înfățișate de artiști de două ori - ca parte a ciclului Patimilor în cel mai de jos registru al picturii, cât mai

aproape de pământ, privitorul, spre viața cu sfârșitul ei tragic inevitabil și pe dezbrăcământul bolții închise, unde demonstrează triumful lui Hristos, biruitorul morții.
Minunile și Patimile lui Hristos
Pictură pe peretele de nord al Bisericii Învierii din Rostov
Pe la 1675

Aproximativ în același stil, însă, puțin mai aspru, ținând cont de hramul templelor, biserica de casă a lui Iona Sysoevich Balneare de pe Senyakh (aproximativ 1675; se pare că artelul era condus de Dmitri Grigoriev din Iaroslavl) și biserica din Sfântul Ioan Teologul (1683) '. În acest grup pot fi incluse și picturile murale ale grandioasei catedrale a Învierii din orașul Romanov-Borisoglebsk (Iutaev) de lângă Yaroslavl, realizate la sfârșitul anilor 1670. Ei mărturisesc că deja în acest moment, imaginile, limbajul artei palatului, au început să se răspândească pe scară largă, să devină oarecum simplificate, dobândind calitățile „vorbirii colocviale”, formând baza noului stil al epocii.
Cel mai semnificativ ansamblu de pictură monumentală din acest timp este, fără îndoială, pictura părții centrale a Bisericii Profetul Ilie din Iaroslavl, comandată de Ulita Makarovna Skripina în 1680 de către artela Kostroma, condusă de Gury Nikitin și Sila Savin2. Artiștii au reușit să organizeze atât de bine ansamblul de pictură încât numeroasele scene mici și mari saturate de mulțimi de oameni nu creează impresia de fragmentare, aglomerație. Compozițiile cresc una din alta, se întind în sus, se împletesc cu numeroase imagini.
zhenii tufe, ierburi, ramuri înflorite. Ritmul lor natural corespunde exact ritmului articulațiilor arhitecturale, se supune acestuia.
Pictura acoperă toate detaliile reliefului - platbande, bănci de piatră în galeriile pridvorului, balustrade portal, tije, cornișe de stâlpi, combinate cu culori strălucitoare ale plăcilor smălțuite, grătare forjate, traverse baroc și sculpturi tridimensionale ale iconostasului. Templul se transformă într-o lume uriașă de sărbătoare, în care te poți plimba ca o grădină înflorită, ridicându-te mental la o înălțime mare pentru a-și supraveghea spațiul nesfârșit. Doar din acest punct de vedere se poate vedea ce se întâmplă în scenele situate în registrele superioare.
În comparație cu Biserica Învierii din Rostov, frescele Bisericii Profetul Ilie se remarcă printr-o densitate mai mare a texturii, greutatea volumelor; maeștrii au folosit de bunăvoie efecte de perspectivă, unghiuri spațiale complexe, datorită cărora fiecare episod arată ca o scenă separată încadrată de culise și, împreună, reprezintă o colecție imensă de imagini-scene care ilustrează povestea biblică. Să dea imagini „istorice” evenimente care nu au avut o tradiție iconografică stabilă
eu-
Dmitri Grigoriev, Ivan Karpov, Fedor Karpov, Timofey Rostovets. Satan cu Iuda în iad Fragment din compoziția Judecata de Apoi de pe peretele de vest al Bisericii Mântuitorului de pe Senya din Rostov În jurul anului 1675
1TL. Nikitin. Biserica Mântuitorului de pe Senya din Rostov cel Mare. M., 2002; Ea este. Biserica lui Ioan Evanghelistul din Rostov cel Mare. M., 2002.
2 IL. Buseva-Davydova, TA Rutman. Biserica lui Ilie Profetul.
Dmitri Grigoriev, Ivan Karpov, Fedor Karpov, Timofey Rostovets. Neamurile merg în iad. Fragment din compoziția Judecata de Apoi de pe peretele de vest al Bisericii Mântuitorului de pe Senya din Rostov. Pe la 1675

Gury Nikitin, Sila Savin
Frescuri în biserica profetului Ilie din Iaroslavl. 1680
Istoria lui Tobit și Tobias
Pictură pe peretele de nord al trapezei culoarului Pokrovsky
în pictura de icoane rusești, patos dramatic, inteligibilitate distractivă și didactică, artiștii au folosit ca modele gravuri ale maeștrilor europeni de vest, împrumutate din Bibliile ilustrate publicate în Germania și Olanda. Mai ales populare au fost Bibliile lui Piscator, Borkht, Merian.
Construind un sistem de pictură, ei au plasat scene din Vechiul Testament asociate cu faptele profetului Ilie și ucenicul său Elisei, în două nivelurile inferioare („pământene") ale picturii, în timp ce scenele faptelor apostolilor sunt situate în cel de-al doilea registru din vârful pereților, iar imaginile evenimentelor și pildelor evanghelice „în cer" - în primul nivel, în lunete și pe bolți. În plus, parcă încălcând cronologia și tradiția de a plasa scenele Vechiului Testament în vestibule și galerii, aici ele ocupă cele mai proeminente locuri din spațiul de sub dom. Astfel artiștii s-au actualizat
Pedeapsa copiilor de către profetul Elisei
pictura de perete de sud
Ne. 321:
Moartea fiului femeii sunamite
(Recolta)
pictura de perete de sud

evenimente biblice, făcând o paralelă între istoria regatului Israelului și a regatului Moscovei, corelând viața „poporului ales", a conducătorilor drepți și spirituali ai acestuia cu viața „Noului Israel" – poporul ortodox rus.
Dezvoltarea meșteșugurilor aplicate atinge aceeași amploare ca pictura icoană și pictura monumentală în a doua jumătate a secolului al XVII-lea. Meșterii care făceau obiecte de lux, ustensile de casă și biserică, împodobiu ustensile și armele liturgice, vase și icoane prețioase, îndeplinesc ordine de la curtea domnească, boieri, oameni de slujire și reprezentanți ai clasei negustorești înstărite. Cei mai buni meșteri lucrează în Armeria Palatului Kremlinului, Camerele de argint și aur, așezările artizanale de palat - Kadashevskaya, Barashy, Khamovniki, sunt numite din Novgorod, Yaroslavl, Kazan, Pskov. Numărul specialităților artizanale este în creștere. Multe articole sunt produse în serie. Așadar, în anul 1669, pentru următoarea întâlnire a patriarhilor bisericilor răsăritene, „24 de maeștri ai Camerei de argint au săvârșit riduri și vase liturgice pentru daruri ierarhilor ortodocși"1. În 1679-1681, participă „44 de argintari, plătiți și severi" „... la executarea salariilor de argint și a ustensilelor bisericești" pentru bisericile palatului de la Kremlin2.
Tot ceea ce s-a reflectat în stilul arhitecturii și picturii ca tendință și ca motive decorative care însoțesc tema principală, în operele de artă se dezvăluie ca principal principiu formativ. Se manifestă în organicitatea formelor, în jocul subtil de ornamente și reliefuri de diverse texturi, în ritmul capricios al liniilor, în pofta de ajurat, culoare și transparență. Frumusețea deosebită este obținută de maeștri bijutieri care au folosit o combinație de tehnici diferite - înnegrire, împușcare, aurire și gofrare, care pot fi observate, de exemplu, pe o farfurie de argint care a aparținut boierului B.M. Khitrovo (1670-1680, GMMK). Seamănă ca formă cu un vas complet deschis al unei flori cu mai multe petale, pe fundalul negru al căruia curg pete de panglici de aur, iar în centru se află o țintă rotundă cu stema lui.

om de afaceri, împletit cu lăstari ramificați ai unui arbore de rodie cu flori și fructe.
Diamantele, rubinele și smaraldele, deosebit de populare la acea vreme, sunt utilizate pe scară largă și din belșug pentru decorarea articolelor din metale prețioase. O tehnică specială de emailuri de stuc multicolore pe o bază de relief câștigă popularitate. Printre cele mai bune exemple de produse de acest fel se numără rama gospel, creată în atelierele Kremlinului în 1678 (GMMK)3. Aici, emailuri transparente de tonuri bogate - mov închis, verde smarald, albastru - care acoperă hainele figurilor lui Deesis din centrul capacului superior și ale evangheliștilor în colțurile acestuia, sunt combinate cu smalț alb dens pe fețe, cu aur. fundal și numeroase diamante, smaralde și rubine. Formele figurilor în sine, realizate în tehnica urmăririi, se disting prin înalt relief, care amintesc de volumele sculpturale rotunjite ale Crucifixelor din lemn, create în aceiași ani de cioplitori străini din Belarus și Ucraina.
Instalarea Crucifixelor în vârful catapetesmei a fost sancționată prin hotărârile consiliilor bisericești din 1666-1667. Unul dintre cele mai vechi exemple ale unui astfel de grup sculptural este Răstignirea catapetesmei Bisericii Învierii Cuvântului din Marele Palat al Kremlinului, creată în 1678-1680 în Armeria sub conducerea lui Klim Mihailov și pictată de Ivan Saltanov4 .
Coperta Evangheliei. Atelierele Kremlinului din Moscova. 1678 Aur, pietre prețioase, goană, smalț. 47 x 29,6 cm Muzeul-Rezervație de Stat Istoric și Cultural „Kremlinul din Moscova”
1 IA Selezneva. De aur
și Camera de argint.
M, 2001, p. 86.
2 Ibid., p. 87.
3 L.V. Pisarskaya, N.G. Platonov, B L. Ulyanova. emailuri rusesti,
cu. 102-109-
4 I.M. Sokolov. Sculptură rusească în lemn din secolele XV-XVIII.
Catalog.
M., 2003, p. 147-152.

Arta ultimelor decenii ale secolului al XVII-lea - începutul secolului al XVIII-lea
Ultimele două decenii ale secolului al XVII-lea în is-și Rusia sunt adesea denumite epoca „pre-petrină”, sau începutul lui Petru cel Mare. În mod oficial, începe în 1682, marcat de moartea țarului Fiodor Alekseevici, urcarea lui Petru Alekseevici și răscoala arcașilor, în urma căreia fratele său vitreg Ivan Alekseevici a devenit co-conducător al lui Petru și puterea reală. a fost în mâinile prințesei Sofia Alekseevna, care până în 1689 a fost regenta lor. Cu toate acestea, mare parte din ceea ce a determinat natura acestei perioade, originalitatea feței sale, direcția de dezvoltare a culturii ruse, a apărut cu mulți ani, sau chiar cu decenii mai devreme.
Deja pe vremea lui Mihail Fedorovich, și cu atât mai mult Alexei Mihailovici, un rol semnificativ în viața principalelor orașe rusești a început să fie jucat de oameni din Europa de Vest, din statele baltice și din Polonia, care au făcut comerț cu orașele rusești, au fost eliberați. la curte să execute orice lucrare meșteșugărească unică recrutată pentru serviciul în noile regimente ale „sistemului străin” – prototipul armatei regulate care tocmai începuse să se formeze.
O piatră de hotar importantă în istoria Rusiei a fost reforma administrației administrative a țării pregătită cu participarea activă a țarului Fiodor Alekseevici și realizată după voia sa, ceea ce a dus la abolirea „parohialismului” - tradiția de a deține un guvern important. posturi nu în conformitate cu meritele și abilitățile personale, ci după generozitate, după locul ocupat de reprezentanții uneia sau alteia

familii aristocratice pe o scară ierarhică complexă. Desfiinţarea „parohialismului” a lipsit complet duma boierească de prerogativele de putere, a deschis o oportunitate reală pentru reprezentanții nobilimii în creştere de a se apropia de tronul regal, împlinind
serviciu suveran, a marcat aprobarea finală în Rusia a principiilor monarhiei absolute.

Modul de viaţă al curţii regale, ceremonialul şi amenajarea ei, construcţia pe scară largă, realizată în reşedinţe regale şi cu bani regali în mănăstiri mari, au avut un impact profund asupra culturii urbane. Tot ceea ce purta semnele „regal” şi „regal” a început să fie perceput ca simbol şi sinonim pentru conceptele de „suverani”, „stat”, hrănind conştiinţa de sine a oamenilor, în primul rând populaţia marilor oraşe. Poporul, dus „în destinul suveranului”, purtând îndatoriri de stat, simţind zilnic puterea legii, care venea direct de la reprezentanţii suverani şi preocupaţi ai tuturor claselor societăţii, începe să se perceapă ca oameni care sunt vinovaţi doar de rege. Imaginea poetizată, sublimă abstract-alegorică a „poporului ales”, care a determinat în mare măsură esenţa ideologică şi expresivitatea artistică a picturilor din anii 1660 şi începutul anilor 1680, începe să aterizeze treptat, să capete în carne şi oase, devenind mai mult ca „ popor suveran”, care are propria limbă, pământul mărginit – ţara – şi istoria sa. O adevărată confirmare a unei astfel de tendinţe de dezvoltare a fost înfiinţarea de către Petru în 1699 a unor noi organisme guvernamentale locale - primăria din Moscova şi colibe zemstvo în oraşe.

Creşterea conştiinţei naţionale şi de stat a fost asociată şi cu intensificarea politicii externe a Rusiei, care a încheiat o serie de acorduri internaţionale privind graniţele şi relaţiile aliate cu ţările vecine. Coroana sa a fost „Marea Ambasada” - şederea lui Petru I în 1697-1698 în Anglia, Olanda,

Biserica Mijlocirii din Fili
Moscova. 1693
Vedere dinspre sud-est şi plan
4

Prinţul Mihail Vasilievici Skopin-Shuisky. Parsuna Pe la 1630
Lemn, tempera. 41 x 33 cm Galeria de Stat Tretiakov, Moscova

Maestru al armelor
Portretul lui Grigori Petrovici
Godunov. 1686
Pânză, ulei. 106 x 79 cm
Muzeul de Stat de Istorie, Moscova

Franţa şi alte ţări din Europa de Vest. Nevoia de a se adapta la condiţiile vieţii ruseşti ideile şi conceptele legate de fundamentele culturii şi civilizaţiei europene este resimţită din ce în ce mai acut. Se fac primii paşi către introducerea unui sistem de învăţământ, în care se acordă o importanţă serioasă ştiinţelor legate de cunoaşterea exactă; în 1687, la Moscova se înfiinţează Academia slavo-greco-latină.

Încet, dar constant, atmosfera şi modul de viaţă al curţii regale, casele celor mai luminaţi boieri, precum profesorul lui Petru I Artamon Matveev, sunt europenizate. Viaţa palatului are un impact aproape mai mare asupra stilului artei ruseşti decât opera străinilor în vizită.
maeştri ciudaţi, gravuri şi picturi importate. Forme de arhitectură de ordine, sculpturi magnifice în stil baroc de mobilier, vase grele de aur, haine, plante şi fructe rare, ornamente din catifea şi axamite scumpe italiene, persane, turceşti, motive găsite în emailurile pictate din Limoges, pe vase italiene de faianţă şi porţelan chinezesc, pe intarsii şi reliefuri scumpe care împodobeau dulapurile grandioase realizate în Germania sau Olanda - toate acestea apar pe numeroase icoane şi fresce

create de artiști țariști care lucrează în atelierul de pictură cu icoane al Armeriei și maeștrii orașului.
Idealul estetic, care s-a format în atmosfera închisă a reședințelor regale și a reședințelor conducătorilor spirituali, suferă și el o schimbare. Ideea de frumusețe, în arta anilor șaizeci - începutul anilor opt ai secolului XVII, asociată invariabil cu concepte tradiționale precum fidelitatea și splendoarea, care implicau o combinație de plauzibilitate cu blândețe, se corelează acum cu astfel de concepte necunoscute anterior și personal. calități ca merit, demnitate, măreție. Ele, la rândul lor, sunt simboluri ale semnificației sociale și de stat a unei persoane și ale actelor comise de aceasta. Indicativ în acest sens

trecerea de la formele tradiționale ale portretului ktitorului, reprezentând clientul templului, picturi murale sau icoane într-o ipostază de rugăciune, de la portrete-icoane de mormânt, precum imaginea lui M.V. Skopin-Shuisky (PT), la un tip specific de portret de clasă ceremonială - parsuna.
Maeștrii Armeriei care le-au scris, printre care, pe lângă ruși, se numărau olandezi, polonezi, germani, s-au ghidat în principal după iconografia portretului ceremonial reprezentativ cu figuri întregi, comun în secolele XVII-XVII în Europa Centrală. și care a venit în Rusia prin Polonia și Ucraina sub forma așa-numitului portret „sarmat”. Schema portretului „Sarmat” înghețat solemn este repetată de părinii ispravnicului V.F. Lyutkin (1697, Muzeul de Istorie de Stat), administrator G.P. Godunov (GIM) și mulți alții1. Structura picturală canonică strictă a parsunei a fost determinată de funcția sa principală - ca un sigiliu, de a confirma demnitatea unei persoane foarte specifice reprezentată pe ea, poziția sa înaltă în stat, societate, pentru a păstra memoria lui pentru posteritate. Formalitatea heraldică a parsunilor de la sfârșitul secolului al XVII-lea este asociată cu astfel de proprietăți care sunt obligatorii pentru stilul lor, precum planeitatea, localitatea culorii, ornamentația, prezența aproape indispensabilă a stemelor sau inscripțiilor în cartușe pe un fundal convențional.
Creatorii parsunilor, de regulă, nu au căutat să dezvăluie proprietățile unice ale persoanei portretizate, ci au trebuit să coreleze trăsăturile faciale capturate cu acuratețe cu reprezentarea stereotipă și neschimbată a figurii corespunzătoare rangului sau gradului - boier, stolnik, voievod, ambasador. Spre deosebire de portretul „realist” european al secolului al XVII-lea, un bărbat în parsun, ca pe o icoană, nu-i aparține lui însuși, este scos pentru totdeauna din fluxul timpului, dar în același timp fața lui este s-a întors nu la Dumnezeu, ci la realitate. Sinonimul eternității aici nu este Împărăția Cerurilor, ci istoria ca spațiu care conține toate faptele eroice ale oamenilor mari. Seamănă cu o grădină de flori magnifică sau cu un ierbar prețios, unde fiecare față, decorată cu un cadru ornamental, își ia propriul loc special și personifică evenimente celebre. Funcția unui astfel de cadru a fost îndeplinită și de o parsuna,
unde fata iese mereu in evidenta si chiar se desparte de accesorii.
Stilistic, „principiul cadrului” a fost poate una dintre cele mai importante caracteristici nu numai ale picturii, ci și ale arhitecturii la sfârșitul secolului. Planurile pereților, ca și suprafețele picturilor, sunt încadrate de coloane mari tridimensionale, masive, de regulă, întablament liber și plinte cu profil complex. Ferestrele setate strict simetric, într-o ordine clară a diviziunilor registrului și exact conform
Portretul istoric rusesc. Epoca Parsunei, Nr. 43,47, 50-53, 58,60.

Maestrul Camerei Armureriei Portretul stewardului Vasily Fedorovich Lyutkin. 1697 Ulei pe pânză. 201 x 136 cm Muzeul de Istorie de Stat, Moscova

1 V.N. Podklyuchnikov. Trei monumente ale secolului al XVII-lea. M., 1945; N.I. Komashko, ON Merzlyutina. Biserica Mijlocirii din Fili. M., 2003.

axele faţadelor par a fi introduse în arhitrave voluminoase de piatră albă, decorate cu coloane cu capiteluri, console, imposte, sandrici şi timpane de cele mai capricioase forme. Dacă în clădirile de la sfârșitul anilor 1660 - începutul anilor 1680, arhitravele erau elemente decorative în relief ale peretelui, un fel de „creșteri”, formațiuni organice, acum sunt elemente independente, suprapuse sau încastrate în perete. Iar deschiderile ferestrelor, separate vizual de ele, mergând în adâncime, arătate ca într-o reducere de perspectivă, fac deja parte din interior. Zidul, interpretat anterior ca o cochilie masivă sau chiar ca corp al unei clădiri, este acum perceput mai degrabă ca un gard, ocolind, descriind interiorul unui templu, o casă privată, o clădire publică, unde au loc evenimente legate de viața fie a unei persoane, fie a unei familii, fie a unei colecții mari de oameni diferiți.

În 1694-1697, arhitectul Yakov Bukhvostov a construit unul dintre cele mai bune monumente ale acelei vremuri - Biserica Mântuitorului din satul Ubory de lângă Moscova. Acest exemplu magnific de arhitectură a templului conac aparține direcției în dezvoltarea sa, care
care a fost numit „baroc Naryshkin”. Naryshkins, rudele lui Petru I, au acționat ca inițiatori ai construcției de biserici de acest tip. Foarte aproape de Biserica din Ubory se află Biserica Mijlocirii din Fili, construită din ordinul unchiului Peter L.K. Naryshkin în 1693'. Ambele temple sunt structuri cu mai multe niveluri în formă de stâlp de tip „octogon pe un patrulater”, completate cu „seluri” deschise octogonale mici și cupole. Numeroase ferestre mari încadrate de coloane pe console, scoici ajurate de piatră albă de parapeți, frontoane de octali creează o siluetă spectaculoasă de „dantelă” a templelor. În biserica din Fili, impresia de delicatețe și lejeritate este sporită de arcadele înalte deschise ale subsolului.

Aceste temple continuă tradiția arhitecturii conacului aristocratic, înlocuind bisericile de cort, dar spre deosebire de acestea, ele poartă pecetea personalității clientului, vorbesc nu numai despre statutul său social, ci și despre stilul de viață și gusturile sale. Dacă bisericile de cort au intrat în spațiul înconjurător, separându-l puternic de mediul de viață, atunci cele „Naryshkin” sunt inseparabile de acesta. Două principii, din cele mai vechi timpuri opuse unul altuia, pe de o parte - lumești, secular și pe de altă parte -

Biserica Adormirea Maicii Domnului
Mănăstirea Novo-Devici din Moscova. 1685-1687
Vedere dinspre est

Biserica Poarta Schimbarii la Față a Mănăstirii Novo-Devici din Moscova. 1687-1689 Vedere dinspre sud

spirituale, religioase, se intersectează și se unesc aici, la fel ca în înfățișarea acestor biserici, trăsăturile tradiționale pentru arhitectura templului sunt combinate cu eleganța palatului și regularitatea structurii secției.

Clădirile „Naryshkin” se disting printr-o abundență deosebită de detalii de ordine, împrumutate din arhitectura Germaniei și Olandei din secolele XVII-XVII. Dar, ca și în pictură, reluând modelele occidentale în felul

său, aceste detalii capătă aici un nou sens, pierzându-și sensul constructiv inițial și legătura cu sistemul clasic de proporție. Ele formează o ținută festivă specială a templului și, la fel ca magnifica sculptură în stil baroc a iconostaselor, încadrează spațiul acestuia. Suprafețele chiar calme ale pereților fațadei dispar, privirea îmbrățișează diverse, de fiecare dată extinse într-un mod nou, volume, se supune mișcării lor circulare, trece de la un detaliu plastic la altul, urmează ritmul numeroaselor pasaje și ferestre arcuite și dreptunghiulare, acum plonjând în adâncurile interiorului, dezvăluind apoi distanțele peisagistice încadrate efectiv de deschideri arhitecturale.
Spațiul înconjurător este introdus activ în arhitectură, o construiește, este o componentă indispensabilă și importantă a imaginii artistice. Templele ușoare ajurate sunt desenate pe fundalul cerului deschis ca un cartuș heraldic cu numele și stema proprietarului, așezat pe fundalul unei panorame a ținuturilor care îi aparțin. În interioarele templelor, strălucitoare de aurire, decorate cu sculpturi în piatră și lemn, se dezvoltă tema unui festival ritual magnific, apoteoza proprietarului, la care el însuși participă, situată într-o cutie magnifică sculptată. Astfel de loji au fost aranjate în al doilea nivel al zidului vestic, vizavi de rândul deesis al catapetesmei, cu imaginile sale „viate” ale lui Hristos, Maica Domnului și ale apostolilor pictați într-o nouă manieră tridimensională, ca și cum ar fi intrat. spațiul templului.
Ferestrele largi și înalte uniform distanțate, încadrate de magnifice arhitrave din piatră albă, sunt combinate în brâuri care înconjoară fațadele templelor, subliniind unitatea principalelor sale volume spațiale - naosul, altarul și trapeza - și formând mai multe niveluri. compoziţii precum porţile bisericilor Mijlocirea şi Schimbarea la Faţă (1688) ale Mănăstirii Novo-Devichy sau Biserica Învierii din Kadashi (1687-1695), una dintre cele mai bune biserici din Moscova1.
Clădiri similare sunt construite în multe orașe. Printre acestea, Catedrala Vvedensky este deosebit de importantă.
Catedrala Vvedensky
în Solvychegodsk 1689-1693
Decor de perete de sud
1 Moscova. Monumente de arhitectură ale secolelor XIV-XVII, tab. 230-233; G.V. Alferov. Monumentul arhitecturii ruse din Kadashi. M., 1974.
Catedrala Vvedensky
în Solvychegodsk. 1689-1693
Vedere dinspre sud

1 Ryazan. Monumente de arhitectură și artă Autor-comp. E.V. Mihailovski. M, 1985, p. 170-186, ill. 24-38.
2 monumente de arhitectură ale Moscovei. Orașul Alb,
cu. 272-273.
Petru Potapov. Biserica Adormirea Maicii Domnului de pe Pokrovka din Moscova 1696-1699
Fotografie de la începutul secolului al XX-lea
mănăstirea din Solvychegodsk și Biserica Nașterea Domnului din Nijni Novgorod, construită pe cheltuiala lui Stroganov, Catedrala Adormirea Maicii Domnului din Astrakhan, construită de arhitectul D. Myakishev în anii 1700-1710, Catedrala Adormirea Maicii Domnului din Ryazan, care a fost construită în 161693-161693. conform proiectului remarcabilului arhitect Yakov Bukhvostov1.
Fațadele Catedralei din Ryazan, așezate pe un subsol înalt-gulbische, sunt rezolvate sub formă de etaje-trei etaje, marcate de șiruri uniforme de arhitrave. Dar nu există diviziuni orizontale între podele. Semicoloanele duble se ridică pe toată înălțimea catedralei, subliniind

soliditatea volumului. Aproape nimic nu rezistă mișcării lor puternice în sus. Nu există nici măcar zakomara tradiționale. În locul lor se află o friză de console sculptate, trăgând împreună cubul uriaș al catedralei cu o centură, iar deasupra, deasupra fiecărui fus, erau inițial luxuriante frontoane „rupte” din piatră albă. Greutatea peretelui este aproape imperceptibilă. Templul se ridică în fața privitorului ca niște camere uriașe luminoase de înălțime fără precedent. În interior, folosind pantele abrupte ale ferestrelor, arhitectul minimizează dimensiunea buiandrugurilor dintre ele, punându-le aproape unul peste altul. Efectul spațial rezultat, senzația de ascensiune a luminii, este sporit de verticalele stâlpilor rotunzi colosali.

Niciodată în Rusia nu au construit temple atât de strălucitoare, complet deschise către lumea exterioară. Acesta nu mai este un cosmos autonom, închis, care trăiește conform propriilor legi, ci doar o parte din vasta lume a naturii și a oamenilor, indisolubil legată de ea. Arhitecții epocii prepetrine au acordat o mare importanță coordonării spațiului interior și exterior, respectând cu strictețe simetria și regularitatea diviziunilor. Arhitectura, inclusiv arhitectura bisericească, formează mediul vieții publice, îi determină amploarea și caracterul.

Biserica pierdută Adormirea Maicii Domnului de pe Pokrovka (1696-1699)2 a fost o lucrare remarcabilă a arhitecturii moscovite la sfârșitul secolului. Constructorul său Pyotr Potapov a creat o adevărată alegorie arhitecturală - un altar-„arca” maiestuos „plutind” pe marea vieții. Complexul templului, care unește trapeza, altarul și volumul central pe un singur subsol, a fost încununat cu figuri octogonale. Deasupra cubului înalt al cvadruplei centrale se ridica volumul complicat profilat al cupolei, așezat pe un tambur octogonal tăiat de ferestre, iar alte patru cupole mici erau amplasate la colțuri. Volumul altarului era împărțit în două niveluri, dintre care cel inferior avea formă de paralelipiped, iar cel superior avea un baldachin ajurat decorat cu o cupolă înaltă. Pe același subsol din fața templului stătea o clopotniță, de asemenea asemănătoare cu un baldachin.

Un templu strălucitor, cu mai multe niveluri, privind lumea cu multe ferestre, având un plan de „navă” - alungit de-a lungul axei vest-est, - cu tot aspectul său elegant, festiv, a confirmat privitorul în gândul că Domnul ar găsi un adăpost pentru fiecare suflet: „În casa Tatălui Meu are multe locașuri” (Ioan 14:2).

Dimensiunile spațiului vast și înalt al volumului central nu corespund în mod evident nici cerințelor practice ale uzului liturgic, nici statutului templului, care era centrul parohiei. Acesta este un loc de întâlnire, o „adunare” a membrilor comunității, care amintește de sala primăriei nu mai puțin de naos-ul bisericii.

Această înțelegere a spațiului templului era pe deplin în concordanță cu sistemul de decor. Printre cele mai izbitoare exemple de peisaj pitoresc sunt picturile murale din Yaroslavl

Biserica Ioan Botezătorul din Tolchkovo, la care a lucrat în 1694-1695, apoi în 1700 un artel condus de Dmitri Plehanov1. Frescele formează un văl solid și dens colorat care acoperă toate părțile clădirii de la boltă până la podea, acoperind suprafețele pereților, asemenea unor prețioase tapiserii franceze, de obicei decorate cu imagini ale peisajelor bucolice, scene istorice și mitologice, inscripții moralizatoare. - maxime. Asemănarea este sporită de faptul că, spre deosebire de picturile anterioare de la Rostov și Yaroslavl, numărul imaginilor a crescut de multe ori, iar dimensiunea lor a scăzut. Compozițiile sunt aranjate în opt, iar pe alocuri în nouă registre, iar așezarea lor seamănă cu un spalier suspendat de tablouri. De asemenea, dimensiune redusă

figurile prezentate în scene, pe de altă parte, amploarea „vederilor peisagistice” situate în spatele lor - rurale sau urbane, - scene arhitecturale care se micșorează în perspectivă, conducând ochiul în profunzimea panoramei de deschidere, a crescut considerabil.
Degajări, ferestre, panorame care se deschid prin „desișurile” de ornamente, grămezi de structuri arhitecturale complexe, străpungeri de nori magnific pufosi permit privirii, iar după ea gândul, să treacă dincolo de spațiul templului, să se cufunde în altul, iluzoriu”. imagine” spațiu, conectați lumea cerească cu lumea de dedesubt, desființați granița care timp de secole i-a despărțit. O compoziție minunată arată absolut pitorească.Adorarea idolului de aur, stabilită de regele Nebucadnețar,
1 B.V. Mihailovski,
B.I. Purishev. Eseuri despre istoria picturii monumentale rusești antice din a doua jumătate a secolului al XIV-lea până la începutul secolului al XVIII-lea. M-L., 1941,
cu. 103-131,135-137, tab. X, XII, XIII-XV, L-UI.
Iakov Buhvostov. Catedrala Adormirea Maicii Domnului din Ryazan. 1693-1699 Vedere dinspre vest

o scenă care îl reprezintă pe cercetașul Iosua fugind din Ierihon datorită ajutorului curvei Rahab, imaginea Batsebei în bazin, compoziții asociate cu ciclul actelor lui Ioan Botezătorul. Efectul rezultat poate fi comparat doar cu amprenta produsă de
asupra privitorului cu spectacolul scenei de teatru care se deschidea la ridicarea cortinei.
Compozițiile, mai ales în registrul inferior al pereților, nu formează cicluri de dezvoltare secvențială, ci sunt construite în așa fel încât privitorul însuși poate și trebuie să aleagă la ce să fie atent, să caute.
Dmitri Plehanov
și ajutoare. Picturi murale ale Bisericii Ioan Botezătorul din Tolchkovo 1694-1695:
Găsirea Capului lui Ioan
Înaintași
Pictură murală nordică
Ne. 331:
Mesagerii lui Iosua
în ţara Canaanului
Pictură de veranda de vest
„Ca heruvimii”. Pictura altarului Bisericii Boboteaza
în Iaroslavl. 1691

și găsiți o explicație pentru intrigile și episoadele care l-au interesat. Nu întâmplător artiștii folosesc în mod activ în imaginile lor numeroase bannere și suluri cu texte care conțin comentariul necesar sau citate directe din opera ilustrată. Așa este, de exemplu, scena care îl reprezintă pe Hristos în fața curții Sanhedrinului. Pergamentele cu texte extinse în mâinile marilor preoți și cărturari transformă această scenă într-o imagine a unei adevărate dispute doctrinare, iar publicului i se oferă posibilitatea de a lua parte activ la ea.
Picturile lui Tolchkov sunt atât de abundente încât pot fi cu adevărat comparate cu un spațiu atotcuprinzător al memoriei. Aproape toate scenele situate în spațiul central al templului și în vastele sale pridvoruri nu mai sunt asociate cu temele de cult și liturghie, ci cu predicile rostite de la amvon. Cu o bunăvoință deosebită, artiștii au introdus în pictură

imagini de povești și pilde biblice, împrumutate din diverse colecții. Sunt un ajutor vizual foarte bun, care conține exemple pentru toate ocaziile. Pentru enoriași, biserica era acum nu doar o casă de rugăciune și instrucțiuni moralizatoare, ci și un loc din care se putea contempla imaginile vieții lumii și se putea participa activ la discuția celor mai stringente probleme ale credinței, corelând ei cu realitatea înconjurătoare. Picturile murale, create la sfârșitul anilor '80 - '90 ai secolului al XVII-lea în Iaroslavl, Moscova, Novgorod, Vologda și alte orașe și mănăstiri mari, pot fi privite ca o carte ilustrată uriașă care a absorbit tot ce știa o persoană rusă despre sine și despre lumea din jurul său, ca un atlas al formelor arhitecturale și al tuturor motivelor de ornamentare a țesăturilor întâlnite vreodată în Rus’, costume la modă purtate de dandii de oraș, nobili importanți, străini în serviciul regal, ambasadori și negustori de peste ocean din toată lumea.
La sfârșitul secolului al XVII-lea - chiar începutul secolului al XVIII-lea, au apărut zeci, dacă nu sute de picturi murale de această natură (de exemplu, picturile murale ale bisericilor din Yaroslavl din Bobotează, Nașterea lui Hristos, Buna Vestire pe Volga Coasta, Fedorov Maica Domnului,
bor al Mănăstirii Sretensky din Moscova, Biserica lui Ioan Botezătorul din Roschenye în Vologda). Este semnificativ faptul că, alături de intrigile tradiționale ale Sfintei Scripturi, panegiricele, pildele, interpretările și predicile devin genurile dominante în pictură. Tocmai pentru că această artă s-a adresat nu problemelor filozofice ale ființei, ci în primul rând implementării idealului moral în viața de zi cu zi, aranjarea corespunzătoare a acestuia, își pierde rapid trăsăturile erudiției oficiale, depășește cercul îngust al culturii aristocratice și este larg răspândită peste tot

1 N.I. Komashko,
PE Merzlyutina. Biserica Mijlocirii din Fili, p. 21-46.
2 Moscova. Monumente de arhitectură ale secolelor XIV-XVII, tab. 173, 181, 184-186, p. 73,81; PA Rappoport.Arhitectura rusă veche, p. 210-245.
3 Moscova. Monumente de arhitectură ale secolelor XJV-XVIJ, tab. 225-227.
Karp Zolotarev. Apostoli Petru și Pavel. 1694
Lemn, tempera. 143 x 104 cm Biserica Mijlocirii din Fili, Moscova
în toată Rusia. Ele nu mai pot fi considerate lucrări de natură strict ecleziastică, întrucât sunt monumente ale unei culturi urbane dezvoltate. Intonarea unei predici adresate de sus lumii care zace la picioarele sfinților este plină de imagini ale apostolilor pe icoanele maestrului regal Karp Zolotarev, pictate la sfârșitul celor două secole pentru catapeteasma celei de sus (rece) biserica Bisericii Mijlocirii din Fili1. Siluetele lor disproporționat de alungite, înalte, prezentate într-o reducere ascuțită de perspectivă, umplu întreg spațiul icoanelor, ajungând ei înșiși la cerurile furtunoase și arătând cum
pământul este departe de Dumnezeu. Însă chipurile înzestrate cu trăsături portretistice mărturisesc că natura umană și faptele fiecărei persoane, corespunzătoare învățăturilor lui Hristos, menite să zidească biserica și viața „poporului ales”, îi sunt plăcute.
Înțelegerea credinței ca un început care aduce prosperitate lumii reale, pământești, este o altă trăsătură importantă a mentalității care a determinat natura stilului artistic al perioadei luate în considerare. Unul dintre cele mai vizibile și obligatorii motive ale picturii din acea vreme este reprezentarea unor panorame cu vederi ale orașelor înflorite, câmpuri pe care lucrează secerători îmbrăcați magnific, festivități, bătălii și întâmplări miraculoase. Ansamblurile mănăstirilor Novo-Devichy, Vysoko-Petrovsky, Donskoy arătau ca niște oaze arhitecturale fantastice în panorama generală a larg răspândită Moscova. Templele și

turnurile clopotniței se înalță la fel de sus deasupra spațiului înconjurător ca și figurile sfinților de pe icoanele iconografelor regale. Ele, ca silabele accentuate din poezia silabică, aduc puternice accente ritmice peisajului orașului, îl organizează și îl transformă, înzestrându-l cu trăsături de festivitate și sublimitate. Un astfel de rol l-au jucat Biserica Învierii din Kadashi, bisericile neconservate Adormirea Maicii Domnului de pe Pokrovka și Nicolae cea Mare Cruce de pe Ilyinka și, împreună cu acestea, uriașul Turn Sukharev, construit de arhitectul Choglokov în anii 1692-17012. „Rimarea” unei clădiri seculare cu temple a subliniat noua lor semnificație ca centru al vieții sociale a orașului.

Imaginea înfloririi, a unui peisaj înflorit, care până de curând a fost asociată doar cu idei despre o „grădină îngrădită” - paradis, devine acum un simbol al prosperității și grației oferite lumii de sus. Ghirlande de flori se transformă într-un cadru care unește lumea pământească și cea cerească. Toată arhitectura din acest timp – atât bisericească cât și laică – poate fi numită „înflorire”. Astfel sunt Biserica Epifaniei din Solikamsk (1687-1695) decorată cu modele complexe de cărămizi și Teremok deasupra porților metochionului Krutitsy din Moscova, construită sub conducerea lui Osip Startsev în 1693-16943. Asociațiile cu un astfel de caracter natural sunt cauzate de decorul său bogat. Este lat

detalii decorative de comandă folosite. Toate acestea - coloane împletite cu iederă și viță de vie, cornișe, antablament, benzi - sunt căptușite cu plăci smălțuite strălucitoare.

Anterior, stilul „floral” se manifesta în operele de artă aplicată, unde motivele sale erau folosite de vînători și emailatori, meșteri valoroși și cioplitori în lemn. Treptat, el pierde schița raportului ornamental, transformându-se într-o imagine de flori mari, fructe, printre care pot fi văzute adesea păsări. Un astfel de model pe bază de plante de emailuri multicolore, combinat cu pete de pietre prețioase cu fațete plate, acoperă potirul, investit în 1694 în Mănăstirea Chudov de către boierul A.I. Morozova (GMMK). Forma însăși a vasului și a suportului, împletite cu șnururi emailate în relief, arată ca o floare deschisă luxuriantă.

Pe lângă motivele „baroc” occidentale, maeștrii artei aplicate folosesc pe scară largă motive preluate din țesături și bijuterii orientale. Modelul floral, care corespunde ideilor populare despre frumos, se răspândește peste tot și în toate formele de artă, din opera argintarii, care

Kazan, Kostroma, Yaroslavl, Kaluga, Novgorod, Pskov au fost renumite pentru rymi și se termină cu imprimeuri țărănești pe țesături. Poate cea mai remarcabilă realizare a stilului „înflorit” este produsele meșterilor Sol-Vychegda, care au pictat cu vopsele emailate pahare, pahare, sicrie și linguri de argint1. Florile de luncă, lalelele, floarea soarelui, crengile de copac creț creează cadre pentru imaginea sirenelor și lebedelor înotând pe suprafața albastră a lacului, pentru scene „păstori” și figuri alegorice, personificând elementele focului, apei, aerului, pământului, anotimpurilor , cinci simțuri.

O distribuție atât de largă a motivelor florale a fost expresia unei dorințe mai generale de a extinde orizonturile lumii înconjurătoare, de a da frâu liber sentimentului de spațiu, sau „peisaj”, de a restabili unitatea de percepție a lumii experimentate, senzuală și speculativă, asociată cu educația religioasă tradițională și cu dogmele bisericești. Această tendință în cultura de la sfârșitul secolului, denumită de obicei „laică”, afectează peste tot, inclusiv, după cum puteți vedea, în arhitectura bisericească.

Firește, se manifestă cu și mai multă certitudine în arhitectura civilă. Clădiri de locuințe treptat
Turnul clopotniță al Mănăstirii Novo-Devichy din Moscova. 1684-1690
Detaliu: al treilea și al patrulea nivel
1 L.V. Pisarskaya, N.G. Platonov, B L. Ulyanova. emailuri rusești, p. 138-162.
Osip Startsev, Ivan Startsev Krutitsy Complex din Moscova Teremok peste Porțile Sfinte 1693-1694

Camerele regale - „Săli” - în Lavra Trinității-Sergiu Sfârșitul secolului al XVII-lea
1AA Titz. Arhitectura rezidențială rusă din piatră din secolul al XVII-lea.
M, 1966.
2 V.I. Baldin, T.N. Manushin.
Treime Sergius Lavra, p. 175-199; Monumente de arhitectură ale Moscovei. Părțile de sud-est și de sud ale teritoriului dintre Inelul Grădinii și limitele orașului din secolul al XVIII-lea, p. 144-147.
5 Vezi articolele lui G.I. Vzdornova și TA Gatova în cartea: Arta rusă a secolului XVIII. M., 1973, p. 20-30, 31-44.
din adâncurile moșiei orașului se deplasează la linia roșie a clădirii străzii și se întind de-a lungul axei acesteia. Clădirea tradițională a conacului este înlocuită cu clădiri ridicate într-un singur bloc. Aspectul clădirii, poziția sa în dezvoltarea urbană este direct legată de rolul pe care îl joacă proprietarul acesteia în viața publică și de stat. Casa din cetatea unei vieți private închise, viața de familie evlavioasă se transformă într-un loc de întâlniri mari, adunări. Dimensiunile camerelor, înălțimea lor, numărul de etaje cresc. În camerele boierului Troekurov, construite în Okhotny Ryad din Moscova, ultimul etaj înalt, cu frumoase arhitrave din piatră albă, dădea întregii clădiri un aspect de palat. Fațadele camerelor de pe Prechistenka, clădirile Monetăriei de lângă Piața Roșie sunt decorate cu arcade de trecere solemne.
„Săli” regale cu două etaje sunt construite într-un singur bloc în Lavra Trinity-Sergius. Cu fațada sa alungită, rusticată, gruparea uniformă a ferestrelor duble cu arhitrave sub formă de coloane care susțin antablamentul desfăcut și câteva portaluri, „holurile” seamănă cu clădirile publice și rezidențiale vest-europene din secolele XVII-XVII. Asemenea clădirilor palatelor seculare, în mănăstirile Simonov, Treime-Serghie, Novo-Devichy se construiesc camere de trapeză. Acestea sunt săli uriașe, în care, datorită utilizării unui sistem de bolți închise, nu există centrale
stâlpii. La interior sunt bogat decorate cu ornamente florale din stuc, la exterior sunt inconjurate de terase-ambulante largi. Trapeza Mănăstirii Simonov (1677-1685) are un fronton cu volute sculptate în piatră albă, tipic arhitecturii Germaniei și Olandei din secolul al XVII-lea. Ansamblul cândva sever al Mănăstirii Treime-Serghie, datorită clădirilor „sălilor” și trapezei, a căpătat aspectul unei reședințe regale de țară.
Una dintre cele mai importante consecințe ale activității de construcții și artistice intensive și de amploare care a cuprins orașele mari și mici, mănăstiri și moșii ale familiilor boierești, în special cele apropiate țarului, la începutul secolelor XVII-XVIII, a fost o transformarea vizibilă a peisajului rus însuși. Schimbările au afectat nu doar aspectul templelor, clădirilor rezidențiale și publice, ci au afectat și mecanismul obișnuit care evoluase de-a lungul secolelor pentru formarea structurii de conținut a operelor de artă create la acea vreme. În ciuda faptului că tipologia și funcțiile clădirilor aflate în ridicare, iconografia picturilor murale și icoanelor în principalele lor

trăsături rămân fidele cerințelor canonului ortodox, interpretarea stilistică a formelor lor dă naștere unor asocieri figurative care sunt fundamental noi. în sens și spirit. Cel mai ilustrativ exemplu în acest sens este arhitectura Bisericii Znamenskaya, construită în anii 1690-1704 în moșia „unchiului” lui Petru I B.A. Golitsyn Dubrovitsy3.
Construită din blocuri de piatră albă, decorată cu rusticare pe faţade, aşezată pe un piedestal înalt sub formă de balustradă, are un plan, în termeni generali, care aminteşte de construcţia Bisericii Mijlocirii din Fili. Se distinge printr-o formă strict centrică cu patru petale, complicată de curbe ondulate capricioase ale contururilor fiecărei „petale” - trei capele și absida altarului. Ele sunt adiacente patrulaterului central încoronat cu o cupolă în formă de coroană pe un turn octogonal înalt cu trei niveluri. La fiecare dintre cele patru semicercuri (trei dintre ele au portaluri) se află scări-cascade în mai multe etape, repetând și variind curbele pereților. În fața portalurilor pe piedestale au fost instalate

sculpturi în piatră ale apostolilor. Portalurile în sine, decorate în stil baroc roman, cu sculpturi magnifice, coloane și timpane magnifice, reprezintă intrări solemne din față. Mansarda magnifică a templului, proiectată sub formă de parapet, este decorată cu sculptură, iar pereții turnului sunt decorați cu înalte reliefuri cu scene evanghelice. Întreaga decorație sculpturală a bisericii Durovitsky a fost realizată de meșteri invitați din Tirol.
Aspectul triumfător al acestei clădiri remarcabile, motivele arhitecturale și formele sculpturale de decor și zidăria în sine, au evocat imagini asociate mai degrabă cu istoria romană decât cu Sfintele Scripturi. Templul-statuie, decorat cu statui, așezat pe un piedestal înalt, care nu avea un volum de altar dedicat, semăna mai mult cu un altar de glorie decât cu o biserică ortodoxă, deși decorată „ciudat”, precum „Naryshkin” și „Stroganov”. cladiri.
Templul Dubrovitsky a fost coarda finală în istoria de șapte sute de ani a dezvoltării arhitecturii creștine, începând de la primele temple ridicate de Vladimir de la Kiev în locul templelor păgâne. Istoria arhitecturii templului din Rusia din epoca lui Petru I, al doilea Vladimir, care a introdus țara în civilizația europeană ca o nouă religie, începe cu el. În artă, aceasta a dat naștere unui amestec bizar de motive și forme iconografice tradiționale cu embleme de stat și imagini împrumutate din mitologia antică. Acestea din urmă erau un fel de forme de cuvânt, figuri de stil condiționate în retorica școlară, cărora li s-au atribuit anumite seturi de concepte.
Totodată, biserica din Dubrovitsy a fost o piatră de hotar care a marcat locul și timpul divergenței finale a celor două căi de dezvoltare a artei rusești. Unul dintre ei este european, legat de civilizație,
Trapeză în Lavra Treimii-Sergiu. 1686-1692

Drobnitsy. Atelierele Kremlinului din Moscova. Secol XVII Aur, goană, sculptură, email Diametru 12,5 cm; 8,5 cm Muzeul-Rezervație de Stat Istoric și Cultural „Kremlinul din Moscova”
1 Arhitectura rusă din lemn.
Autor-comp. G.I. Mehov.
M, 1966, pl. 15-18.
construit de Petru într-un loc nou, practic pe pământ virgin, neîmpovărat de memoria istorică a oamenilor și de experiența veche de secole în dezvoltarea propriei culturi. Celălalt este indisolubil legat de această experiență și este legat de ea.

Chiar și în prima jumătate a secolului al XVIII-lea, când noile tendințe în pictură și arhitectură au predominat complet, când artiștii ruși au creat portrete care afirmau idealul unei persoane care construiește lumea după ideile sale de onoare, datorie, bine, la Moscova, și cu atât mai mult în arta vastelor provincii, ideile și tradițiile secolului al XVII-lea se păstrează și continuă să se dezvolte. Adevărat, acele motive și forme care au determinat semnele caracteristice culturii de curte aristocratică în secolul al XVII-lea au început să treacă treptat în cultura urbanului, iar apoi populația rurală, dobândind trăsăturile unui basm, servind la întruchiparea idealului de frumusețe, pe înțelesul oamenilor, foarte apreciat de ei.
Motivele gravurilor și picturilor ornamentale, țesăturile prețioase și reliefurile din piatră albă trăiesc în sculptura populară, broderie, produse din filigranul Ustyug și smalț Solvychegodsk.
Chiar și în primul sfert al secolului al XVIII-lea, motivele arhitecturii din piatră a capitalei secolelor și deceniilor anterioare au fost traduse în arhitectura din lemn în felul lor. Celebra Biserică de lemn a Schimbarea la Față a Mântuitorului Kizhi Pogost de pe lacul Onega, construită în 17141, cu ritmul său piramidal și aranjarea celor douăzeci și două de cupole, ne face să ne amintim orașe-templu cu multe cupole, cum ar fi Sf. Catedrala lui Vasile și bisericile „Naryshkin”, asemănătoare cu Biserica Mijlocirii din Filiakh.
căldură veșnică. Ele îi conferă atât un sunet liric, cât și epic în același timp, dau naștere unui sentiment de legătură inseparabilă între principiul natural elementar și secolele istoriei tragice a Rus'ului și viața de zi cu zi a oamenilor care curge liniștit.
Influența picturii vechi rusești asupra artei New Age a fost mai indirectă. Dar în ciuda discrepanței
Și totuși, în ciuda faptului că în timpul secolelor XVIII-XIX tradițiile artei ruse medievale s-au pierdut, iar limbajul său devine de neînțeles pentru majoritatea oamenilor, ea continuă să le influențeze conștiința, idealurile și preferințele estetice. Templele și cetățile construite în antichitate intră în spațiul peisajului național pe măsură ce reperele sale indispensabile și cele mai semnificative, datorită cărora se spiritualizează, ia ființă umană.

apariția icoanelor medievale la gusturile estetice predominante în societate, au simțit prezența unei colosale energii spirituale, au rămas exemple ale acelei arte extrem de morale și cu adevărat populare, pe care mulți artiști ai secolului XIX și începutul secolului XX au aspirat să o creeze. Nu întâmplător Alexander Herzen, dorind să arate rolul excepțional de creativ
lui Alexandru Ivanov, importanța sa ca artist rus remarcabil, a scris despre el în felul acesta: „O asemenea evlavie față de artă, slujire religioasă față de ea cu neîncredere în noi înșine, cu frică și credință, ne întâlnim doar în poveștile despre pustnicii medievali care se rugau cu o pensulă, pentru care arta era faptă morală a vieții, rituri sacre, știință”1.
'AI. Herzen despre art.
M „ 1954, p. 224.
curtea bisericii Kizhi
Biserica Schimbarea la Față a Mântuitorului 1714
Biserica de mijlocire. 1764
Index de nume

Bibliografie

Lucrări generale

IN SI. Antonova, N.E. Mneva. Galeria de Stat Tretiakov. Catalogul picturii antice rusești. T. 1-2. M., 1963.
IN SI. Baldin, T.N. Manushin. Trinity-Sergius Lavra. Ansamblu arhitectural și colecții de artă antică rusă din secolele XIV-XVII. M., 1999.
G.I. Vzdornov. Arta cărții în Rusia antică. Carte de mână a Rusiei de Nord-Est a XII-a - începutul secolelor XV. M., 1980.
V. Vladimirov, G. Georgievsky.Vechi miniaturi rusești. M.-L., 1933.
B. Corbii. Arta țărănească. M., 1924.
Galeria de Stat Tretiakov Arta rusă antică din secolul al X-lea - începutul secolului al XV-lea. Catalog. M., 1995.
Artă decorativă și aplicată din Veliky Novgorod. Metalul artistic din secolele XI-XV. Editor-compilator IA Sterligova. M., 1996.
Pictură veche rusă în muzeele Rusiei. Icoane din Pskov. M., 2003.

Pictură veche rusă în muzeele Rusiei. Icoanele lui Rostov cel Mare. M., 2003.
S. K. Zhegalova. Pictura populară rusă. M., 1975. Istoria culturii Rusiei antice. T. 1-2. M.-L., 1951. Istoria artei ruse. În volumele XIII. T. III.
M, 1955.
M.K. Karger. Novgorod cel Mare. Monumente artistice din secolele XI-XVI. M., 1980.
IL. Kachalova, NA Mayasova, LA Shchennikova. Catedrala Buna Vestire a Kremlinului din Moscova. M., 1990.
AI. comedian Cronica de piatră a Pskovului. XII - începutul secolului XVI.M, \ 99U
N.P. Kondakov. comori rusești. Studiul antichităților din perioada mare princiară. M., 1898.
N.P. Kondakov. Iconografia Maicii Domnului. T. 1-2. SPb., 1914-1915.
GF. Korzukhin. Comori rusești din secolele IX-XIII. M, - L., 1954.
V.V. Kskkhochkin. Arhitectura cetății Rusiei antice. M, 1970.
M. Krasovsky. Curs de istoria arhitecturii ruse: Arhitectura din lemn. Ch. I. Sankt Petersburg, 1916.
Patrimoniul cultural al Rusiei antice. Origini, formare, tradiții. M., 1976.
V.N. Lazarev. Pictura medievală rusă. M., 1970.
B. N. Lazarev. Arta bizantină și veche rusă
stvo. Articole și materiale. M., 1978.
DS. Lihaciov. Dezvoltarea literaturii ruse
secolele X-XV. Epoci și stiluri. L., 1973.
T.I. Makarov. Cultura irigațiilor: Din istoria importurilor ceramice și producției Rusiei Antice. M, 1964.
P.N. Maksimov. Metode creative ale arhitecților ruși antici. M., 1976.
S. I. Maslenitsyn. Iconografia Yaroslavl. M., 1973.
ON Mayasova.Cusut vechi rusesc. M., 1971.
B.V. Mihailovski, B.I. Purishev. Eseuri despre istoria picturii monumentale rusești antice din a doua jumătate a secolului al XIV-lea până la începutul secolului al XVIII-lea. M.-L., 1941.
TELEVIZOR. Nikolaev. Lucrări de mică artă plastică din secolele XIII-XVII. în colecția Muzeului Zagorsk. Catalog. Zagorsk, 1960.
TELEVIZOR. Chpkolaea. Sculptură veche din piatră din Rusia din secolele XI-XV. M., 1983.
TELEVIZOR. Nikolaev. Arta aplicată a Rusiei Moscovei. M., 1976.
Eseuri despre cultura rusă în secolele XIII-XV. Partea 2: Cultura spirituală. M., 1970.
Eseuri despre cultura rusă a secolului al XVII-lea. Partea 2: Cultura spirituală. M., 1979.
Monumente de arhitectură ale Moscovei. Kremlinul. Orașul Chinezesc. Patratele centrale. M., 1982.
Monumente de arhitectură ale Moscovei. Orașul Alb. M., 1989.
Monumente de arhitectură ale Moscovei. Teritoriul dintre Inelul Grădinii și limitele orașului din secolul al XVIII-lea. M, 1998.
Monumente de arhitectură ale Moscovei. Părțile de sud-est și de sud ale teritoriului dintre Inelul Grădinii și limitele orașului din secolul al XVIII-lea. M., 2000.
O.I. Podobedova. Miniaturi ale manuscriselor istorice rusești. M., 1965.
N.V. Pokrovsky. Evanghelia în monumentele de iconografie, în principal bizantină și rusă. SPb., 1892 (retipărit: M., 2001).
N.N. Pomerantsev. Sculptură rusească din lemn. M, 1967.
G.V. Popov. Icoana Tver din secolele XIII-XVII. SPb., 1993.
O.S. Popov. Miniaturi bizantine și vechi rusești. M., 2003.
Icoana Pskov din secolele XIII-XVI. Autor-compilator I.S. Rodnikov. L., 1990.

PA Rappoport. Arhitectura Rusiei antice. L., 1986.
PA Rappoport.Arhitectura rusă veche. SPb., 1993.
PA Rappoport. Producția de construcție a Rusiei antice secolele X-XIII. SPb., 1994.
Arhitectura ruseasca din lemn. Autor-compilator G.I. Mehov. M., 1966.
AA Rybakov. Pictograma Vologda. Centre de cultură artistică ale ținutului Vologda din secolele XIII-XVIII. M., 1995.
BA Rybakov. Meșteșugul Rusiei antice. M., 1948.
AB. Rischina, plastic vechi rusesc mic. Novgorod și Rusia centrală secolele XIV-XV. M., 1978.
AA Saltykov. Muzeul de Artă Veche Rusă Andrei Rublev. L., 1981.
UN. Svirin. Arta cărții Rusiei antice
secolele XI-XVII. M, 1964.
UN. Svirin. Arta bijuteriilor din Rusia antică în secolele XI-XVII. M, 1972.
E.S. Smirnova. Icoana Moscovei din secolele XIV-XVII. L, 1988.
Comorile din Suzdal. Întocmit de S.V. Cocherii. M, 1970.
Da. Spegalsky. Arhitectura de piatră din Pskov.
L, 1976.
IA Sterl igova. Prețios j'dqp de icoane antice rusești din secolele XI-XIV. Origine, simbolism, imagine artistică. M., 2000.
TELEVIZOR. Gros. Catedrala Adormirea Maicii Domnului a Kremlinului din Moscova. La aniversarea a 500 de ani de la monumentul unic al culturii ruse. M., 1979.
AI. Yakovlev. Metoda picturii medievale. - Artă veche rusă. Balcani. Rus. SPb., 1995, p. 82-95.
Arta slavilor estici
V.M. Vasilenko. arta aplicata ruseasca. Origini și formare. M., 1977.
VL. Petrukhin. Începutul istoriei etno-culturale a Rus'ului în secolele IX-XI. M., 1995.
VL. Petrukhin, D.S. Raevski. Eseuri despre istoria popoarelor Rusiei în antichitate și în Evul Mediu timpuriu. M., 1998.
I.P. Rusanov. Locuri de cult și sanctuare păgâne ale slavilor din secolele VI-XIII. - Arheologia rusă, 1992, nr. 4, p. 50-67.
BA Rybakov. Păgânismul Rusiei antice. M., 2001.
V.V. Sedov. Slavii în antichitate. M., 1994.
B. V. Sedov. Slavii în Evul Mediu timpuriu. M., 1995. Mitologia slavă. Dicţionar enciclopedic. M., 1995.
Arta Rusiei Kievene.
Sfârșitul secolului al X-lea - începutul secolului al XII-lea
S. S. Averintsev. Pentru a clarifica semnificația inscripției de mai sus Conchoy al absidei centrale a Sfintei Sofia din Kiev. - Artă veche rusă. Cultura artistică a Rusiei premongole. M., 1972, p. 25-49.

KK Akentiev. Mozaicele Hagia Sofia din Kiev și „Cuvântul” mitropolitului Ilarion în context liturgic bizantin. - Liturghia, arhitectura si arta lumii bizantine. SPb., 1995, p. 75-94.
Yu.S. Xeen. Arhitectura Kievului antic. Kiev, 1982.
G.N. Bocharov. Metalul artistic al Rusiei antice. X - începutul secolului XIII. M., 1984.
E.V. Vorobieva, AA Titz. Despre datarea Catedralelor Adormirea Maicii Domnului și Borisoglebsky din Cernigov. - Arheologia sovietică. M., 1974, nr. 2, p. 98-111.
E.V. Vorobyov. Semantica și datarea capitalelor Cernihiv. - Rusia medievală. M., 1976, p. 175-183.
SA Vysotsky. Frescele seculare din Catedrala Sf. Sofia din Kiev. Kiev, 1989.

UN. Grabar. Arta plastică seculară a Rusiei pre-mongole și „Povestea campaniei lui Igor”. - Actele Departamentului de Literatură Rusă Veche a Institutului de Literatură Rusă (Pușkin DSM).T. 18. L., 1962, p. 233-271.
Din istoria culturii ruse.Rusia antică. T. 1. M., 2000.
Izbornik Svyatoslav 1073 Colecție de articole. M, 1977.
Ai. Komech.Arhitectura rusă veche la sfârșitul - începutul secolului al XII-lea. M., 1987.
N.P. Kondakov. Imagine a familiei princiare ruse în miniaturi din secolul al XI-lea. SPb., 1906.
V.N. Lazarev. Mozaicele Sfintei Sofia de la Kiev. M., 1960.
V.N. Lazarev. mozaicuri Mihailovski. M., 1966.
L.I. Rahati. Despre stilul miniaturilor din Izbornik lui Svyatoslav din 1073. - Crizograf. M., 2003, p. 14-32.
L.I. Lifshitz, VD Sarabyanov, T.Yu. Tsarevskaya. Pictură monumentală a lui Veliky Novgorod. Sfârșitul secolului al XI-lea - primul sfert al secolului al XII-lea. SPb., 2004.
G.N. Logvin. Sofia Kievska. Kiev, 1971.
T.N. Makarov. Emailuri cloisonne ale Rusiei antice. M., 1975.
I.I. Movchan, Vydubychi antic. Kiev, 1982. Evanghelia lui Mstislav din secolul al XII-lea. Cercetare.
M, 1997.
N.N. Nikitenko. Rus și Bizanț în complexul monumental Sf. Sofia din Kiev. Kiev, 1999.
EL. Ostașenko. Icoana „Sf. George” de la Catedrala Adormirea Maicii Domnului și locul ei în pictura rusă din perioada premongolică. - Catedrala Adormirea Maicii Domnului a Kremlinului din Moscova: materiale și cercetări. M, 1985.
O.S. Popov. Mozaicele Mănăstirii Mihailovski din Kiev și arta bizantină de la sfârșitul secolului al XI-lea - începutul secolului al XII-lea. - Artă veche rusă. Rus și țările lumii bizantine. secolul al XII-lea. SPb., 2002.
V.G. Putsko. Sculptura Kiev din secolul al XI-lea. -Bizantinoslavica. T. XLIII. 1982, p. 51-60.
V.G. Putsko. Reliefuri Kiev ale sfinților călăreți. -Starinar, cercetător T. XXVII. 1977, p. 111-124.
N.B. Salko. Pictură a Rusiei antice XI - începutul secolului XIII. Mozaice, fresce, icoane. L., 1982.
VD Sarabyanov. Catedrala Adormirea Maicii Domnului a Lavrei Kiev-Pechersk în tradiția decorațiunii antice a templului rusesc. - Sofia Reading. Problema. 2. Kiev, 2004, p. 255-261.
V D Sarabyanov. Picturile murale ale Catedralei Adormirea Maicii Domnului a Lavrei Kiev-Pechersk și locul lor în istoria picturii antice rusești. - Lavra Almanah. Problema. 11. Kiev, 2003, p. 97-117.
E.S. Smirnova. Pe compoziția originală și programul iconografic al monturii de argint din secolul al XI-lea. icoane „Petru și Pavel” din Catedrala Sf. Sofia din Novgorod. - Artă veche rusă. Bizanț, Rus', Europa de Vest: Artă și Cultură. Dedicat aniversării a 100 de ani de la nașterea lui VN. Lazarev. M., 2002, p. 79-97.
T.Yu. Tsarevskaya. Catedrala Nikolsky de pe curtea lui Yaroslav din Novgorod. M., 2002.
Psalterium Egberti: Facim Ue del MS. CXXXVI del Museo Arcbeologico Nacionale di Cbividale de Friulo. A cura di C. Barberi. Triesto, 2000.
Mijlocul secolului al XII-lea
L.P. Balygin, AP. Nekrasov, AI. Skvortsov. Fragmente de pictură recent descoperite și puțin cunoscute din secolul al XII-lea. în Catedrala Adormirea Maicii Domnului din Vladimir. - Artă veche rusă. Pictură monumentală din secolele XI-XVII. M, 1980, p. 61-71.
G.N. Bocharov. Comoara din 1822 de la Staraya Ryazan. -Muzeu. Problema. 4. M., 1983, p. 34-42.

H. N. Voronin. Arhitectura Rusiei de Nord-Est
Secolele XII-XV.T. 1.M., 1961.
O.M. Ioannisyan. Principalele etape ale dezvoltării arhitecturii galice. - Artă veche rusă.
Culturi artistice – prima jumătate a secolului XIII.M, 1988, p. 41-58.
AI. comedian Arhitectura lui Vladimir 1150-1180. Natura artistică și geneza „ro-manicăi rusești”. - Artă veche rusă. Rus și țările lumii bizantine. Secolul al XII-lea Sankt Petersburg, 2002.
AI. comedian Compoziția fațadelor bisericilor din Novgorod din secolele XII-XIII. - Artă veche rusă. Culturi artistice – prima jumătate a secolului XIII.M, 1988, p. 101-111.
B. N. Lazarev. Frescele lui Staraya Ladoga. M, 1960.
T.I. Makarov. Afacerea neagră a Rusiei antice. M, 1986.
I. Margolin. Biserica Kirilivska în istoria Kievului la mijlocul noului. Kiev, 2001.
S. M. Novakovskaia. Lucrări de piatră Vladimiro-Suz-
Far Rus' in secolele XII-XIII. - Arheologia sovietică, 1986, nr. 3, p. 72-84.
NL. Okunev. Botezul Catedralei Sf. Sofia din Kiev. - Note ale Departamentului de Arheologie Ruso-Slavă a Academiei Ruse de Științe. T. 10. Sankt Petersburg, 1915.
PA Rappoport, G.M. Stâlp. Biserica Mântuitorului Mănăstirii Euphrosyne din Polotsk. - Monumente ale culturii. Noi descoperiri'1979. L, 1980.
BA Rybakov. Arta aplicata ruseasca a secolelor X-XIII. L, 1971.
V D Sarabyanov. Fundamentele software ale decorațiunilor antice ale templului rusesc în a doua jumătate a secolului al XII-lea. - Întrebări de istoria artei 4'94. M, 1994.
VD. Sarabyanov. Catedrala Spaso-Preobrazhensky a Mănăstirii Mirozhsky. M, 2002.
VD. Sarabyanov. Biserica Sf. Gheorghe din Staraya Ladoga. Monumente ale culturii artistice a Rusiei antice. M, 2003.
AA Selitsky. Pictura ținutului Polotsk din secolele XI-XII. Minsk, 1992.
T.Yu. Tsarevskaya. Frescuri ale Bisericii Buna Vestire de pe Myachine (în Arkazh). Novgorod, 1999.
Biserica Sf. Gheorghe din Staraya Ladoga. Autor-compilator VD Sarabyanov. M, 2002.
Sfârșitul secolului al XII-lea - prima jumătate a secolului al XIII-lea
PD Baranovski. Catedrala Mănăstirii Pyatnitsky din Cernigov. - Monumente de artă distruse de invadatorii germani în URSS. M - L, 1948.
GK Wagner. Sculptura Rusiei antice. Secolul al XII-lea Vladimir, Bogolyubova. M, 1969.
GK Wagner. Sculptură în piatră albă a anticului Suzdal. Catedrala Nașterea Domnului: secolul XIII. M, 1975.
G.K. Wagner. Maeștri ai sculpturii antice rusești. Reliefuri ale lui Iuriev-Polski. M, 1966.
N.N. Voronin, PA Rappoport. Arhitectura din Smolensk secolele X1I-X1II. L, 1979, p. 163-195.
O.M. Ioannisyan. Complexul celor mai vechi clădiri ale Mănăstirii Spassky din Yaroslavl. - Artă veche rusă. Rus, Bizanț, Balcani. secolul al XIII-lea. Sankt Petersburg, 1997, p. 199-228.
O. M. Ioannisyan. Artele de construcție a lui Vsevolod al III-lea și a moștenitorilor săi. -Catedrala Dmitrievski din Vladimir. M, 1997, p. 21-37.
R. Katsnelson.O biserică antică din Peryn Skete lângă Novgorod. - Patrimoniul arhitectural. M, 1952, p. 69-85.
AI. comedian Caracteristici ale stilului artistic al arhitecturii Novgorod de la sfârșitul secolului al XII-lea. -Student și școală bizantină pe la 1200. Beograd, 1988, p. 295-298.
A. I. Komech. Catedrala Dimitrie din Vladimir

ca urmare a dezvoltării şcolii de arhitectură. -Catedrala Dmitrievski din Vladimir. M, 1997.
B. K Myasoedov, N.P. Sychev. Frescele Mântuitorului-Nereditsa. L, 1925.
A. N. Ovchinnikov. Porțile de Aur Suzdal.
M, 1978.
N.V. Pivovarov. Frescuri ale Bisericii Mântuitorului de pe Nereditsa din Novgorod: program de pictură iconografică. Sankt Petersburg, 2002.
O.S. Popov. Frescuri ale Catedralei Dimitrie din Vladimir și pictura bizantină din secolul al XII-lea. -Catedrala Dmitrievski din Vladimir. M, 1997, p. 93-119.
IA Sterligova. „Potirul lui Yuri Dolgoruky” din Armeria Kremlinului din Moscova. -Muzeul-rezerva „Kremlinul din Moscova”. Materiale și cercetare: Artă decorativă și aplicată. Problema. IX. M, 1993, p. 5-24.
Biserica Mântuitorului de pe Nereditsa. Din Bizanţ până la Rus'. La cea de-a 800-a aniversare a monumentului. M, 2005.
Mijlocul secolului al XIII-lea - prima jumătate a secolului al XIV-lea
G.N. Bocharov, V.P. Vygolov. Alexandru Sloboda. M, 1970.
B. P. Vygolov. Despre Catedrala Adormirea Maicii Domnului în anii 1326-1327.
în Kremlinul din Moscova. - Artă veche rusă. Probleme și atribuții. M, 1993, p. 94-109.
I.B. Golubeva, VD. Sarabyanov. Catedrala Nașterea Maicii Domnului a Mănăstirii Snetogorsk. M, 2002.
O.M. Ioannisyan. La reluarea construcției monumentale în Rus' după invazia mongolă. -Pskov antic: explorarea orașului medieval. Sankt Petersburg, 1994, p. 80-82.
AI. comedian Biserica Adormirea Maicii Domnului de pe câmpul Volotovo: relația dintre canon și creativitate. - Artă veche rusă. Bizanţ, Rus', Europa de Vest. Arta si Cultura. Sankt Petersburg, 2002.
L.I. Rahati. Pictura monumentală din Novgorod în secolele XIV-XV. M, 1987.
G.N. Logvin. Rotonda din Vladimir-Volynsky. - Patrimoniul arhitectural. Problema. 10.1958.
M.V. Malevskaia. Biserica Sf. Gheorghe din Lyuboml și locul ei în arhitectura rusă din a doua jumătate a secolului al XIII-lea. - Artă veche rusă. Rus', Bizanţ, Balcani. secolul al XIII-lea. Sankt Petersburg, 1997, p. 259-268.
O.S. Popov. Arta din Novgorod și Moscova în prima jumătate a secolului al XIV-lea. Legăturile sale cu Bizanțul. M, 1980.
AB. Ryndin. Salariul Evangheliei lui Simeon cel Mândru. - Artă veche rusă. Carte scrisă de mână. M, 1972, p. 172-188.
Vl.V. Sedov. Biserica Sf. Nicolae pe Lipne și arhitectura Novgorod din secolul al XIII-lea. în legătură cu tradiţia romano-gotică. - Artă veche rusă. Rus, Bizanț, Balcani. secolul al XIII-lea. Sankt Petersburg, 1997, p. 393-412.
E.S. Smirnova. Pictura lui Veliky Novgorod. Mijlocul secolului XIII - începutul secolului XV. M, 1976.
E.S. Smirnova. Icoane ale Rusiei de Nord-Est. Mijlocul secolului XIII - mijlocul secolului XIV. M, 2004.
AL. Khoroshkevich, AI. Pliguzov. Secolul al XIII-lea al Rusiei. -J Fennell. Criza Rusiei medievale. 1200-1304. M, 1989, p. 16.
T.Yu. Tsarevskaya. Date noi despre compoziția picturilor murale din Biserica Sf. Nicolae de pe Lipne. - Artă veche rusă. Rus', Bizanţ, Balcani. secolul al XIII-lea. Sankt Petersburg, 1997.
Arta vremii ascensiunii Moscovei
M. V. Alpatov. Andrei Rublev. Pe la 1370-1430. M, 1972.
G.I. Vzdornov. Frescuri de Teofan Grecul în Biserica Schimbarea la Față din Novgorod. M, 1976.
G.I. Vzdornov. Cercetări despre Psaltirea Kievului. M, 1978.

G.I. Vzdornov. Teofan Moștenirea creativă a Greciei. M, 1983.
G.I. Vzdornov. Bolotov. Frescuri în Biserica Adormirii Maicii Domnului de pe câmpul Volotovo de lângă Novgorod. M, 1989.

G.I. Vzdornov. Trinity * Andrei Rublev. Antologie. M, 1989.
G.I. Vzdornov. Pe „Literele Nordului”*. - Istoria artei sovietice'80. M., 1981, nr. 1, p. 44-69.
Bizanţ, Balcani, Rus'. Icoane de la sfârșitul XIII - prima jumătate a secolului XV. Catalogul expoziției. M., 1991.
AA Galaşevici, UE. Kolpakov. Biserica Nașterea Maicii Domnului din Gorodnya pe Volga. M, 2004.
A. P. Grekov. Frescuri ale Bisericii Schimbarea la Față a Mântuitorului pe Kovalev. M., 1987.
ON Demin. Andrei Rublev și artiștii cercului său. M., 1972.
Evanghelia Catedralei Adormirii din Kremlinul din Moscova. M., 2002.
L.I. Rahati. Frescuri de Teofan Grecul în culoarul Treimii Bisericii Mântuitorului de pe strada Ilyin (Despre programul iconografic al picturii) - Artă veche rusă. Bizanț, Rus, Europa de Vest. Arta si Cultura. SPb., 2002, p. 269-287.
SUD. Malkov. Despre datarea picturii Bisericii Arhanghelului Mihail „pe Skovorodka* din Novgorod. - Arta veche ruseasca a secolelor XIV-XV, 1984, p. 196-225.
EL. Ostașenko. Andrei Rublev. Tradiții paleologe în pictura moscovită la sfârșitul secolului al XIV-lea-prima treime a secolului al XV-lea. M., 2005.
EV. Popov. Teofan Grecul. M., 2002.
EV. Popov. Andrei Rublev. M., 2002.
EV. Popov, A.V. Ryndin. Pictura și arta aplicată din Tver. secolele XIV-XVI. M., 1979.
Litere nordice. Colecția Muzeului de Arte Frumoase Arhangelsk. Catalog. Autorii-compilatorii O.N. Veshnyakova, T.M. Koltsov. Arhangelsk, 1999.
E.S. Smirnova. Despre originalitatea picturii moscovite la sfârșitul secolului al XIV-lea. („Coborâre în iad * din Kolomna). - Artă veche rusă. Sergiu de Radonezh și cultura artistică a Moscovei în secolele XIV-XV. Sankt Petersburg, 1998, p. 229-245.
E.S. Smirnova. Pictura lui Obonezhye în secolele XIV-XVII. M, 1967.
E.S. Smirnova, V.K. Laurina, EA Gordienko. Pictura lui Veliky Novgorod: secolul XV. M, 1982.
B. M. al patruzecilea. Ritul Deesis de la începutul secolului al XV-lea. de la Catedrala Adormirea Maicii Domnului din Dmitrov. - Artă veche rusă. secolele XIV-XV. M, 1984, p. 243-252.
Tsarevskaya T.Yu. Biserica lui Theodore Stratilates din Novgorod. M, 2004
T.Yu. Tsarevskaya. Biserica Nașterea Domnului de pe Câmpul Roșu lângă Novgorod. M, 2002.
LA. Şcennikova. Icoane în Catedrala Buna Vestire a Kremlinului din Moscova. Catalog. M, 2004.
Moscova și pământurile rusești la mijlocul - a doua jumătate a secolului al XV-lea
LA Batalov. Construcția Catedralei Adormirea Maicii Domnului din Moscova și autoidentificarea Rus': Despre istoria conceptului Mitropolitului Filip 1. -Arta rusă veche. Bizanț, Rus, Europa de Vest. Arta si Cultura. Sankt Petersburg, 2002.
G.I. Vzdornov. Clădiri ale artelului arhitecților Pskov din Moscova. - Artă veche rusă. Cultura artistică din Pskov. M, 1968, p. 174-188.
V.P. Anyhozo. Arhitectura Rusiei Moscovite la mijlocul secolului al XV-lea. M, 1988.
E A Gordienko. Camera Vladychnaya a Kremlinului din Novgorod. L., 199E

L.M. Evseevkh Icoane cu două fețe „pe prosoape* de la mijlocul secolului al XV-lea de la Mănăstirea Treime-Serghie în contextul ideilor spirituale ale vremii. - Actele TsMiAR: Cultura artistică a Moscovei și a regiunii Moscovei în secolele XIV - începutul secolelor XX. T. II. M, 2002.
A. I. Komech. Cronica de piatră din Pskov XII - începutul secolului XVI. M 1993.
B. V. Kostochkin. Biografia de construcție a anticului
al-lea Izborsk. - Arheologia sovietică, 1959, nr. 2.
L.I. Rahati. Rogatin al Marelui Duce de Tverskoy Boris Alexandrovici. - Artă veche rusă. Probleme de atribuire. M, 1993, p. 110-144.
TELEVIZOR. Nikolaev. Arta aplicată a Rusiei Moscovei. M, 1976.
P.N. Maksimov. Biserica lui Dimitrie din Tesalonic din Novgorod. - Patrimoniul arhitectural. Problema. 14 M, 1962.
SUD. Malkov. Frescuri de Gostinopolye. - Artă veche rusă. Balcani. Rus. Sankt Petersburg, 1995, p. 351-378.
V.V. Narcisiştii. Air brodat de Prințesa Elena Vereiskaya. - Artă veche rusă. Cercetare și atribuire. Sankt Petersburg, 1997, p. 203-210.
A. N. Ovchinnikov. Pictura Bisericii Adormirea Maicii Domnului din Bogom-teri preţul Meletovo | - Bagliori Russi dell' Oriento cristiane Tarte di Pscov. Milano, 1993.
E.Da. Ostașenko. „Adormirea Maicii Domnului*” este o icoană a templului Catedralei Adormirea Maicii Domnului din Kremlinul din Moscova. Pe problema dezvoltării picturii moscovite în a doua jumătate a secolului al XV-lea. -Arta veche rusă și post-bizantină. A doua jumătate a secolului al XV-lea - începutul secolului al XVI-lea. M, 2005, p. 40-63.
EV. Popov. Pictura și miniatura Moscovei la mijlocul secolului al XV-lea - începutul secolului al XVI-lea. M, 1975.
EB. Popov. Viața artistică a lui Dmitrov în secolele XV-XVII. M, 1973.
Vl.V. Sedov. Arhitectura Pskov a secolelor XIV-XV. M, 1992.
E.S. Smirnova. Manuscrisele faciale ale lui Veliky Novgorod. Secolul XV. M, 1994.
Da. Spegalsky. Clădiri rezidențiale din piatră din Pskov din secolul al XVII-lea. M.-L, 1963.
Arta marelui ducal Moscova. Ultimul sfert al secolului al XV-lea - prima treime a secolului al XVI-lea Agafonov. Kremlinul de la Nijni Novgorod. Arhitectură, istorie, restaurare. Gorki, 1976.
M.Kh. Aleșkovski, A.V. Vorobyov. Kremlinul din Novgorod. L, 1972.
M.V. Alpatov. Un monument al picturii rusești antice de la sfârșitul secolului al XV-lea, icoana Apocalipsa* a Catedralei Adormirea Maicii Domnului a Kremlinului din Moscova. M, 1964.
EA Ankundinova, A.G. Miller. Catedrala Spaso-Preobrazhensky a Mănăstirii Spassky din Iaroslavl. M, 2002, p. 8-38.
V. I. Baldin, Yu.N. Gerasimov.Biserica Dulgovskaya
Trinity-Sergius Lavra: Cercetare și restaurare acoperiș și clopotniță. - Patrimoniul arhitectural, 1972, nr.19, p. 53-65.
N.N. Voronin. Stâlpul Khutyn din 1535. -Arheologia sovietică, 1946, nr. 8, p. 300-305.
LA David. Biserica Nașterea Domnului din Yurkino. - Restaurarea si cercetarea monumentelor culturale. Problema. 2. M, 1982, p. 56-64.
I.E. Danilova. Frescele Mănăstirii Ferapontov. M, 1970.
„Dionisie” pictor notoriu „*. Cu ocazia împlinirii a 500 de ani de la pictura lui Dionisie în Catedrala Nașterea Maicii Domnului de la Mănăstirea Ferapontov*. Expoziție de lucrări de artă antică rusă din secolele XV-XVI din muzeele și bibliotecile Rusiei. Catalog. M, 2002.
EC. Evdokimov, MA Chistova. Noi studii ale Catedralei Spaso-Preobrazhensky din 1481 a Mănăstirii Spaso-Piatră și reconstrucția aspectului său original. - Rusă veche
și arta post-bizantină. A doua jumătate a secolului al XV-lea - începutul secolului al XVI-lea. M, 2005, p. 76-99.

EV. Jidkov. Pictura din Novgorod, Pskov și Moscova la începutul secolelor XV-XVII. - Lucrările Secției de Istoria Artei a Institutului de Arheologie și Istoria Artei RANION. Problema. II, 1928, p. 115 -119-
O.V. Zonova. Prima pictură a Catedralei Adormirea Maicii Domnului. D 1971. MA Ilyin. Arhitectura cortului rusesc. Monumente de la mijlocul secolului al XVI-lea. M, 1980.
B.M. Kirikov. Uglich. L, 1984.
V.V. Kostochkin. Structurile defensive ale vechii Tula. - Monumente ale culturii. Cercetare și restaurare. Problema. 2. M, 1960, p. 42-95.
V A Kuchkin, GV. Popov. Grefierul suveran Vasily Mamyrev și cartea avers a Profeților. - Artă veche rusă. Carte scrisă de mână. Colecția a doua. M, 1974, p. 107-144.
O.V. Lelekova. Catapeteasma Catedralei Adormirea Maicii Domnului a Manastirii Kirillo-Belozersky. 1497. Cercetare și restaurare. M, 1988. Materiale de cercetare ale palatului din Kremlin. - Artă veche rusă. Arta rusă a Evului Mediu târziu. secolul al XVI-lea. Sankt Petersburg, 2003, p. 51-128.
A. E Melnik. Date noi despre Catedrala Adormirea Maicii Domnului la Rostov cel Mare. - Restaurare și arheologie arhitecturală. Materiale noi și cercetare. M, 1991, p. 125-135.
M.I. Milcic, DA Petrov. Biserica Adormirea Maicii Domnului din Ivangorod și prototipurile sale venețiene. - Cetatea Ivangorod. Noi descoperiri. Sankt Petersburg, 1997.
L.V. Nersesyan. Dionisy Iconnik și frescele Mănăstirii Ferapontov. M, 2002.
DA Petrov. Experiența analizei iconografice. -Iconografia arhitecturii. M, 1990, p. 128-152.
S.S. Podyapolsky. La caracteristicile arhitecturii Kirillov din secolele XV-XVII. - Arheologia sovietică, 1966, nr. 2, p. 75.
S.S. Podyapolsky. Pe problema originalității arhitecturii Catedralei Adormirea Maicii Domnului din Moscova. - Catedrala Adormirea Maicii Domnului a Kremlinului din Moscova. Materiale și cercetare. M, 1985, p. 24-51.
S.S. Podyapolsky.Activitatea maeștrilor italieni în Rusia și alte țări europene la sfârșitul secolului al XV-lea - începutul secolului al XVI-lea. - Istoria artei sovietice, nr. 20. M, 1986, p. 63-91.
S.S. Podyapolsky. Despre activitățile lui Aleviz Novy în Rusia. - Artă veche rusă. Probleme de atribuire. M, 1993, p. 170-193.
S.S. Podyapolsky. Arhitectura Catedralei Nașterea Domnului de la Mănăstirea Ferapontov. - Colecția Ferapontovsky. Problema. 5. M, 1999, p. 159-172.
S.S. Podyapolsky. Originile venețiene ale arhitecturii Catedralei Arhanghelului din Moscova. - Artă veche rusă. Legături străine. M, 1975, p. 252-279.
S.S. Podyapolsky. Despre forma originală a stâlpului lui Ivan cel Mare. - Restaurare și arheologie arhitecturală. Problema. 2. M, 1995, p. 99-109.
S.S. Podyapolsky. Arhitectul Petrok Maly. - Monumente ale arhitecturii ruse și ale artei monumentale. Stil, atribuire, întâlnire. M, 1983, p. 34-50.
EV. Popov. Noul monument al cercului psaltir Buslaevskaya (Din istoria atelierului de manuscris al Marelui Duce în anii 1480). - Artă veche rusă. Carte scrisă de mână. Colecția trei. M, 1983, p. 158-160.
EV. Popov. Dionisie. M, 2002.
Cronica Radziwill Text, cercetare, descrierea miniaturii. Mese. T. 1-2. Reprezentant. ed. M.V. Kukușkin. SPb.-M, 1994.
N.V. Rozanov. Monumente în miniatură ale cercului de la Moscova din prima jumătate a secolului al XVI-lea. - Artă veche rusă. Cultura artistică a Moscovei și a principatelor adiacente din secolele XIV-XVII. M, 1970, p. 261-274.

B. M. al patruzecilea. Icoana „Binecuvântată este armata neamului rege demonic*. Câteva aspecte ale conținutului. - Artă veche rusă. Bizanţ şi Rus' Antic La centenarul AN. Grabar. Sankt Petersburg, 1999.
B.N. Florya. Ambasadele Rusiei în Italia și începutul construcției Kremlinului de la Moscova. - Muzeele de stat ale Kremlinului din Moscova. Materiale și cercetare. Arta Moscovei în timpul formării statului centralizat rus. Problema. 3. M, 1980, p. 12-15.
Y. Holdin. Prin vălul de cinci secole. M, 2002.
AD Yaganov, E.I. Ruzaev. Catedrala Adormirea Maicii Domnului din Dmitrov. M, 2003.
Arta statului rus în epoca lui Ivan cel Groaznic
E.A. Ankundinova, A.E. Melnik. Catedrala Spaso-Preobrazhensky a Mănăstirii Spassky din Iaroslavl. 2002.
BC Banige, AN. Miloradovici. Monumentul victoriei Kazanului de la Rostov. - Scurte rapoarte ale Institutului de Arheologie, Nr. 139, M., 1974.
AL. Batalov. Cu privire la datarea Bisericii Tăierii Capului lui Ioan Botezătorul din Dyakovo. - Muzeul-rezerva „Kremlinul din Moscova*. Materiale și cercetare. Cultura artistică rusă a secolelor XV-XVI. Problema. XI. M, 1998, p. 220-239.
AL. Batalov, L.S. Presupunere. Catedrala Mijlocirii de pe Şanţ (Catedrala Sf. Vasile). M., 2002.
T.S. Borisov. Icoana nou deschisă „Locuința lui Zosima și Savvaty lui Solovetsky, cu viața lui Savvaty și Zosima* din Catedrala Adormirii din Kremlinul din Moscova. - Artă veche rusă. Cercetare și atribuire. SPb., 1997, p. 310-323.
B. P. Vyvolo. Arhitectura Catedralei Buna Vestire din Solvychegodsk. - Arhiva arhitecturii. Problema. 1.M., 1992, p. 77-101.
EA Gordienko. Novgorod în secolul al XVI-lea și viața sa spirituală. SPb., 2001.
veche artă rusă. Arta rusă a Evului Mediu târziu. secolul al XVI-lea. SPb., 2003.
N.Yu. Markin. „O icoană în patru părți* în contextul rangului liturgic. - Biserica Creștină RăsăriteanăLiturghie și Artă. SPb., 1994.
N.Yu. Markin. Aproximativ două monumente din vremea lui Ivan cel Groaznic din Catedrala Adormirea Maicii Domnului a Kremlinului din Moscova. - Muzeul-rezerva „Kremlinul din Moscova*. Materiale și cercetare. Cultura artistică rusă a secolelor XV-XVI. Problema. XI. M., 1998.
PE Mayasova. Atelier de cusut artistic al prinților Staritsky. - Mesaje ale Rezervației Muzeului de Istorie și Artă de Stat Zagorsk. Problema. 3. Zagorsk, 1960, p. 41-64.
PE Mayasova. Monument din Insulele Solovetsky. Icoana „Doamna noastră din Bogolyubskaya cu viețile lui Zosima și Savvaty* 1545, L., 1969.
AG. Miller. Interiorul original al Catedralei Epifanie a Mănăstirii Rostov Abrahamiev. - Mesaje ale Muzeului Rostov. Problema. 3. Rostov, 1992, p. 71-79.
EL. Nemirovsky. Apariția tipăririi cărților la Moscova. Ivan Fedorov. M., 1964.
EL. Nemirovsky. Ivan Fedorov. M., 1985.
O.I. Podobedova. Școala de pictură din Moscova sub Ivan al IV-lea. M., 1972.
S. S. Podyapolsky. Despre datarea monumentelor Aleksandrova Sloboda. - Cultura artistică a Moscovei și a regiunii Moscovei XIV - începutul secolelor XX. Colecție în cinstea lui GV. Popov. M., 2002.
N.N. Pomerantsev. Sculptură rusească din lemn. M., 1967.
MM. Postnikov-Losev. Produse din aur și argint ale maeștrilor din Armeria secolelor XVII-XVII. - Armeria de Stat a Kremlinului din Moscova. M., 1954, p. 197-199.
T.S. Samoilov. Portrete princiare în pictura Catedralei Arhanghel din Kremlinul din Moscova. M., 2004.

VD Sarabyanov. Simboluri ale icoanelor coalegorice ale Catedralei Buna Vestire și influența lor asupra artei secolului al XVI-lea. - Catedrala Buna Vestire a Kremlinului din Moscova. Materiale și cercetare. M., 1999.
LOR. Sokolov. Tronul lui Monomakh. Locul regal al Catedralei Adormirea Maicii Domnului a Kremlinului din Moscova. M., 2001.
LOR. Sokolov. Pietre funerare sculpturale vechi rusești și cultul sfintelor moaște. - Rusia și lumea creștină răsăriteană.veche sculptură rusă. M., 2003, p. 119-127.
V.V. Skopin, LA Shchennikova. Ansamblul arhitectural și artistic al Mănăstirii Solovetsky. M, 1982.
V.M. Patruzeci. Catapeteasma bisericii lui Petru și Pavel din Novgorod din Kozhevniki. - Artă veche rusă. Cercetare și atribuire. SPb., 1997.
V.M. Patruzeci. Pictura Treimii (acum Pokrovskaya) Biserica lui Alexandru Sloboda. - Artă veche rusă. Cercetare și atribuire. Sankt Petersburg, 1997, p. 358-373.
Trinity-Sergius Lavra și suveranii ruși. Catalogul expoziției. M, 2002.
AB. Yaganov. Pe problema datarii Catedralei Mănăstirii Buna Vestire Kirzhachsky. - Artă veche rusă. Arta rusă a Evului Mediu târziu: secolul al XVI-lea. Sankt Petersburg, 2003, p. 130-145.
Ultimul sfert al secolului al XVI-lea
AL. Batalov. Arhitectura de piatră din Moscova a sfârșitului
secolul al XVI-lea. M, 1996.
Camera cu fațete. Camera Tarinei de Aur. Album. Autorul textului este N. Vyueva. M, 1995.
Icoane ale moșiilor Stroganov din secolele XVII-XVII. Pe baza materialelor lucrării de restaurare a VKhNRTS numită după academicianul IZ. Grabar. Catalog-album. M, 2003.
N.V. Kvlividze. Imagini simbolice ale statului Moscova în Programul Iconografic al Catedralei Mănăstirii Novodevichy. - Artă veche rusă. Arta rusă a Evului Mediu târziu. secolul al XVI-lea. Sankt Petersburg, 2003, p. 222-235.
IA Kochetkov. Frescuri în Catedrala Adormirii Maicii Domnului din Sviyazhsk. Restaurare și cercetare. - Artă veche rusă. Pictură monumentală din secolele XI-XVII. M, 1980, p. 370-378.
PE Mayasova. Kremlinul „svetlitsy* sub Irina Godunova. - Muzeele de stat ale Kremlinului din Moscova. Materiale și cercetare. Problema. 2. M, 1976, p. 39-61.
Monumente de arhitectură ale Moscovei. Părțile de sud-est și de sud ale teritoriului dintre Inelul Grădinii și limitele orașului din secolul al XVIII-lea. M, 2000.
Povestea lui Zosima și Savvatiy. Ediție facsimil. Întocmit de M.M. Chernigovskaya, B.M. Zhuravsky, G.V. Popov. M, 1986.
N.V. Udralov. Pictură murală a Bisericii Schimbarea la Față din Bolshiye Vyazemy. - Monumente ale arhitecturii ruse și ale artei monumentale. M, 1980, p. 7-12.
Arta statului rus din secolul al XVII-lea. Prima jumătate a secolului al XVII-lea
Monumente arhitecturale și artistice ale Insulelor Solovetsky. Ed. DS. Lihaciov. M, 1980.
LA Belyaev, GA Pavlovici. Catedrala Kazan din Piața Roșie. M, 1993.
V.G. Bryusov. Nazariy Istomin (materiale pentru biografie). - Muzeele de stat ale Kremlinului din Moscova. Materiale și cercetare. Problema. 2. M, 1976, p. 191-191.
V.G. Bryusov. Pictura rusă din secolul al XVII-lea. M, 1984.
N.F. iulyanitsky. Biserica Mijlocirii din Medvedkovo și arhitectura rusă din secolele XVII-XVII. - Patrimoniul arhitectural, 1980, nr. 28, p. 52-64.
ED Dobrovolskaya. Biserica Nikola Nadein din Yaroslavl. - Cultura și arta Rusiei Antice. L., 1967, p. 153-163.

O.V. Zonova. Pictură murală a Catedralei Adormirea Maicii Domnului a Kremlinului din Moscova. - Artă veche rusă.
Secolul al XVII-lea. M, 1964, p. 110-137.
IA Kochetkov, O.V. Lelekova, S.S. Podyapolsky. Mănăstirea Kirillo-Belozersky. L., 1979.
M. V. Martynova. Regalia țarului Mihail Fedorovich. M, 2003.
Monumente de arhitectură ale Moscovei. Zona dintre Garden Ring și limitele orașului
Secolul XVIII (de la Zemlyanoy la puțul Kamer-Kollezhsky). M, 1998.
L.V. Pisarskaya, N.G. Platonov, BL. Ulianov. Emailuri rusești din secolele XI-XIX. M, 1974.
Yu.V. Tarabarin. Arhitectura rusă din prima treime a secolului al XVII-lea. Rezumat disertație. M, 1999.
Palatul TeremBiserici palatului. Album. Autorul textului este N. Vyueva. M, 1995.
EA Fedorycheva. Biserica Nikola Nadein din Yaroslavl. M, 2003.
Mijlocul - a doua jumătate a secolului al XVII-lea
V.S. Banige. Kremlinul de la Rostov cel Mare. M, 1976.
IL. Buseva-Davydova, TA Rutman. Biserica lui Ilie Profetul din Iaroslavl. M, 2002.
IL. Busev-Davydov. Despre planul ideologic al „Noului Ierusalim” al Patriarhului Nikon. - Ierusalimul în cultura rusă. M, 1994, p. 174-181.
AA Guseva. Proiectarea publicațiilor de Simeon din Polotsk în Tipografia Superioară (1679-1983). - Actele Departamentului de Literatură Rusă Veche a Institutului de Literatură Rusă (Barajul Pușkin). T. XXXVIII. L, 1985, p. 457-476.
MA Ilyin. Cronica de piatră a Rusiei din Moscova. M, 1966.
E.V. Kondratieva, L.G. Panicheva. Placi rusești cu ornamente de covoare. - Monumente ale culturii. Noi descoperiri'1986. L, 1987, p. 369-384.
SI. Maslenitsyn./7ms „L Semyon Spiridonov. M, 1980.
NU. Mneva. Izografe ale armei și arta lor de a decora cartea. - Armeria de Stat a Kremlinului din Moscova.
M, 1954, p. 219-230.
Moscova. Monumente de arhitectură din secolele XIV-XVII. Text de MA Ilyin. M, 1973.
TL. Nikitin. Biserica Învierii din Rostov Velikam. M, 2002.
TL. Nikitin. Biserica Mântuitorului de pe Senya din Rostov Velikam. M, 2002.
TL. Nikitin. Biserica lui Ioan Evanghelistul din Rostov cel Mare. M, 2002.
E.S. Ovchinnikov. Biserica Trinity din Nikitniki. M, 1970.
Monumente de arhitectură ale Moscovei. Zamoskvorechie. M, 1994, p. 121-123.
N.G. Pervukhin. Biserica lui Ioan Botezătorul din Yaroslavl. M, 1913.
Portret istoric rusesc. Epoca analizei. Catalogul expoziției. M, 2003.
T.S. Samoilov. Portrete domnești în pictura Catedralei Arhanghelului. M, 2004.
IA Selezneva. Camere de aur și argint. M, 2001.
LOR. Sokolov. Sculptură rusească în lemn din secolele XV-XVIII. Catalog. M, 2003.
B. E. Suzdalev. Eseuri despre istoria lui Kolomenskoye.
M, 2002.
C. Uşakov. Cuvânt la scrierile iconice iscoditoare. - Maeștri în artă despre artă. T.6.M, 1969, p. 51.
V.G. Chubinskaya. Icoana lui Simon Ushakov „Doamna Noastră din Vladimir*, „Arborele statului Moscova*, „Lauda Maicii Domnului din Vladimir* (Experiență de interpretare istorică și culturală). - Lucrările Departamentului de Literatură Rusă Veche a Institutului de Literatură Rusă (Casa Pușkin). T. XXXVIII. L, 1985, p. 290-309.

Ultimele decenii ale secolului al XVII-lea - începutul secolului al XVIII-lea
G.V. Alferov. Monumentul arhitecturii ruse din Kadashi. M, 1974.
O.I. Braitsev. Clădiri Stroganov la începutul secolelor XVII-XVIII. M, 1977.
IL. Busev-Davydov. Evoluția spațiului interior al bisericilor în secolul al XVII-lea. (pe exemplul bisericilor Treimii din Nikitniki și al Bisericii Mijlocirii din Fili). -Patrimoniul arhitectural, 1995, nr. 38, p. 265-281.
B.R. Biciuitor. Arhitectura baroc rusesc. M., 1978. N.I. Komashko, ON Merzlyutina. Biserica Mijlocirii din Fili. M., 2003.
Moscova. Monumente de arhitectură din secolele XIV-XVII. M, 1973.
V.N. Podklyuchnikov. Trei monumente ale secolului al XVII-lea. M., 1945.
Ryazan. Monumente de arhitectură și artă. Autor-compilator E.V. Mihailovski. M., 1985.
AA Titz. Arhitectura rezidențială rusă din piatră din secolul al XVII-lea. M, 1966.
ISBN9785 7793-1261-5